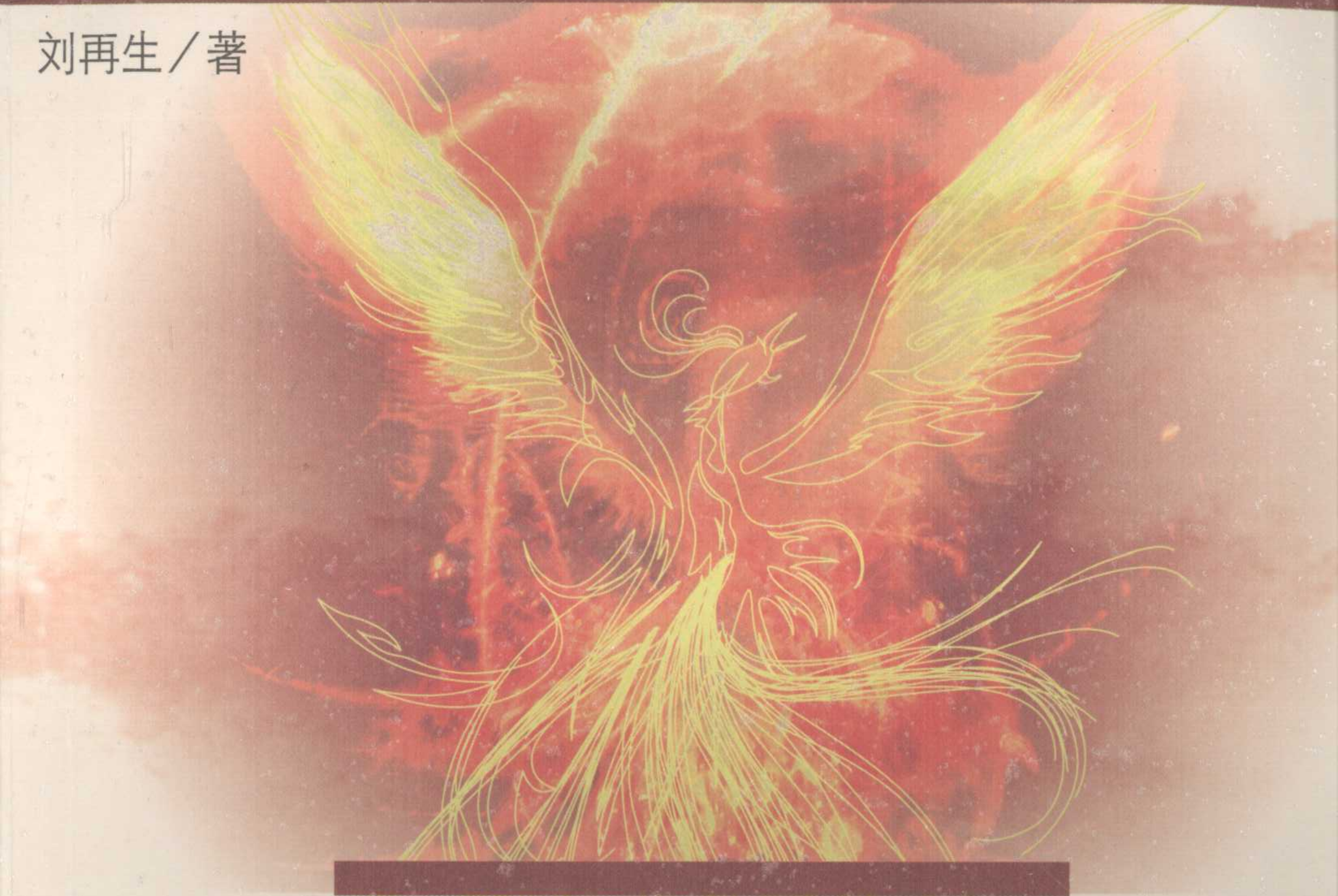
刘再生／著



中國近代音樂史簡述

華玉彩題

人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

责任编辑：邹　璐　　封面设计：王　华

定价：39.00元
（附MP3 1张）

ISBN 978-7-103-03625-9

中國近代音樂史簡述

刘再生／著

蔡玉彩题

人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

图书在版编目（CIP）数据

中国近代音乐史简述／刘再生著．—北京：人民音乐出版社，2009.7
ISBN 978-7-103-03625-9

Ⅰ.中… Ⅱ.刘… Ⅲ.音乐史-中国-1840～1949 Ⅳ.J609.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2008）第 152241 号

选题策划：邹 璐
责任编辑：邹 璐
责任校对：张 婷

人民音乐出版社出版发行
（北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码：100036）
Http://www.rymusic.com.cn
E-mail:rmyy@rymusic.com.cn
新华书店北京发行所经销
北京美通印刷有限公司印刷
880×1230 毫米 32 开 1 插页 18.25 印张
2009 年 7 月北京第 1 版 2009 年 7 月北京第 1 次印刷
印数：1—4,000 册 （附 MP3 1 张） 定价：39.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书，请与读者服务部联系。电话：（010）58110591
网上售书电话：（010）58110650 或（010）58110651
如有缺页、倒装等质量问题，请与出版部联系调换。电话：（010）58110533

序

人有人缘，文有文缘。我与再生有半个多世纪相识相知之交；又有近三十年在同一学术领域之密切往来。这种人缘、文缘的交织，也可说“是由缘会”吧，彼此之间，常有心灵的交流与沟通。今再生新著行将问世，向我索序，无可推却，故略叙其人其书印象之一二。

上世纪50年代前半叶我在山东高校任教，常应社会有关部门之邀作音乐讲座，席间有一青年每去听课。那时不过是印象而已，并无往来，或许由此种下了“缘根”。到70年代末，经好友乔建中引荐，见面后颇为亲切，并得悉他已经历了由中文系毕业执教高中语文，又到专业歌舞团体任二胡首席，再去博物馆从事文物考古工作，具备多种学科知识结构。不久，他调回高校任教，我便建议他从事中国古代音乐史的教学与研究。自1980年至今，他在音乐学领域取得了令人瞩目的成绩。

再生是性情中人。他书斋中挂着一副对联：“文章真时性情见，谈笑深处风雨来。”正是这种人文追求的神情写照。再生为人坦诚，勇于直言。相处中一件往事给我印象极深：有一年，为正义之举，他甚至不惜得罪有关领导，评副教授职称被压下三年而毫无悔意。这些，至少说明他具备了一个从事历史研究的人所应该具备的、直言不讳的史学胆识与品格。

这本书是一部很有个性与特色的著作。再生曾说他自己“在写作上是一个既不愿意重复别人，也不喜欢重复自己的人”。他的《中国古代音乐史简述》出版后，已获得史学界广泛好评。如今，在体例上又以一个个专题形式梳理中国近代音乐历史的发展，历史脉络清晰，写作特色新颖；每一个专题，建立在翔实史料基础之上，让历史事实说话；凡引用资料，皆一一注明出处，既广泛吸收史学界最新研究成果，又

不掠人之美，还有助于读者进行深入思考探究，这样的学风是值得提倡的。

人文精神是人类文明重要成果之一。我国近代许多音乐家都富于这样的精神，为近代音乐文化事业发展做出了可贵贡献。本书能够强调对音乐家人文精神的关怀，突出他们的时代成就、历史地位与个人命运，同时也不回避意识形态冲突。历史著作总要给后人留下一些值得思考与借鉴的经验教训。我特别爱读与品味每一专题的开头与结尾，那里常有画龙点睛之笔。且不论这些立论与结论是否能够经得住史学实践考验，但毕竟从一个新的视角诠释中国近代音乐历史的来龙去脉，同时将作者的心得见解坦陈于世人面前。

一部历史著作，要能够成为“信史”，首先必须具有史料和史实的可信性。据我所知，本书在史料选取与运用上，作者是狠下了一番工夫的。从粗到细，由疏至精，初稿完成后又用了大量时间反复修改。举一个例子，书中每一位音乐家的生卒时间都详细到年月日，这一点看似简单，却不仅需要查阅许多参考资料，进行辨析考证，还要尽可能与这些音乐家的后人或友人取得联系，力求准确，体现对音乐家生命的尊重。史料中历史细节的选用，使人读来更具亲切感，拉近了历史距离。特别书中所叙述音乐家的言行大多能符合当代学子知识结构与人品修养需要，具有很强的针对性，是他长期从事音乐史教学，对“以史为鉴”有着深刻领会的感悟。其文笔之流畅，逻辑之严密，同样构成本书的一大亮点。

一部新著的出版，必然会存在各种问题或缺陷。这些，尤其需要多听取史学界同行与读者的批评意见。相信作者会有这样的雅量。作序人评说过多，或许会产生某些误导作用。因为，只有学术界与读者的评论才真正具有公正性与客观性。

抛砖引玉，是为序。

2008年7月2日于济南

几点说明

一、本书以1840年鸦片战争至1949年中华人民共和国成立为起止年代，按照目前音乐史学界共识，属于中国近代音乐史范畴；

二、本书结构分清末民初、20年代、30年代、40年代四个历史时期。清末民初时期自鸦片战争至五四运动，其后大致以十年为一个单元，主要以音乐文化不同时代特色为分期依据；

三、本书以90个专题梳理我国近代音乐产生与发展之脉络。突出音乐家及其作品为史学本体，结合音乐教育、音乐理论、音乐表演、音乐思想等各个方面阐述中国近代音乐文化之来龙去脉；

四、每一专题力求原原本本、有根有据地反映所论述之内容。标题或概括历史事件，或评价历史人物，或引述音乐家核心话语，立足于以历史事实证实历史本来面貌；

五、书中引用音乐历史文献或当代音乐学家论述，均一一注明出处。凡多次引用之著作，首次引用皆标明出版社及出版日期，其后，只注释作者、书名(或予简称)与页码；

六、正文中插入179幅图片，以加强历史真实感与直观性，引用图片凡见于著作标明其来源外，常见图片不再注明出处。

七、本书附录“特选谱例”12首；

八、本书附赠MP3教学光盘一张，以剪辑形式较为全面反映中国近代音乐作品历史发展之本体面貌；所收入135首(部)作品音响在正文所列音乐作品名的右侧上方以图标(●)标出。由于作品音响的非完整性，只提供音乐作品大致印象，仅限于教学时参考使用。

目　录

第一编　清末民初音乐

(1840—1919)

§1　封建皇朝的没落

——鸦片战争拉开中国近代历史帷幕　/ 3

§2　自西徂东

——西方传教士纷纷踏上中国国土　/ 7

§3　我决心将生命献给中国

——传教士狄考文夫妇对中国近代音乐教育的贡献　/ 11

§4　中国近代早期的“学堂乐歌”

——山东登州《文会馆志》中的“唱歌选抄”　/ 16

§5　洋洋之声触耳皆是

——近代西式军乐队的传入　/ 21

§6　中国男儿要将只手撑天空

——学堂乐歌响彻中国大地　/ 27

§7　吾国乐界开幕第一人
——学堂乐歌先驱者沈心工　/ 32

§8　云滃水涌　一泻千里
——近代音乐期刊创始人李叔同　/ 37

§9　输入文明而不制造文明，此文明仍非我家物
——近代早期音乐理论家曾志忞　/ 42

§10　“候亭”三迎梅兰芳
——张謇创办“伶工学社”　/ 48

§11　欲救今乐之失，复古袭西当并进
——近代早期音乐创作　/ 51

§12　独立之精神　自由之思想
——史学大师王国维的音乐论著　/ 56

§13　徽汉融合　三甲鼎立
——京剧的成熟期　/ 61

§14　传统音乐最后一片肥沃土壤
——嬗变繁衍的传统音乐乐种　/ 66

§15　改弦更张　何去何从
——近代早期音乐思潮　/ 73

§16　学界泰斗　人世楷模
——近代音乐教育领军人物蔡元培　/ 77

第二编　20年代音乐

(1920—1929)

§17　科学与民主的洗礼

——五四新文化运动开辟的音乐道路　/ 83

§18　日月光华　旦复旦兮

——萧友梅早期音乐教育活动与音乐创作　/ 86

§19　言有易，言无难

——语言学家赵元任的歌曲创作　/ 93

§20　皓月当空　千里共婵娟

——黎锦晖创作的儿童歌舞音乐与时代曲　/ 99

§21　采取本国精粹　容纳外来潮流

——刘天华的民族器乐曲创作　/ 106

§22　登昆仑之巅　吹黄钟之律

——王光祈对中国现代音乐学的贡献　/ 113

§23　搜集传统曲牌　改良记谱方法

——李华萱搜集、整理传统音乐业绩　/ 119

§24　质疑军阀　挺身而出

——维护教育尊严的音乐教育家杨仲子　/ 125

§25　提倡美育　以西衡中

——柯政和与“北京爱美乐社”　/ 131

§26 **古今之变通达乎君子之情**
——王露与“诸城琴派” / 135

§27 **全国为音乐教师者十九皆其薪传**
——吴梦非、刘质平、丰子恺与艺术师范教育 / 141

§28 **我国现代民族管弦乐队的肇始**
——郑觐文与“大同乐会” / 147

§29 **四大名旦 粉墨登场**
——京剧的鼎盛期 / 154

§30 **西洋管弦乐队的一颗东方明珠**
——梅百器与“上海工部局管弦乐队” / 162

§31 **书香四溢 竞放异彩**
——“五四”时期的音乐理论著作 / 168

§32 **国粹西化 各抒其见**
——“五四”时期的音乐文化思潮 / 173

§33 **以乐治军 声壮军威**
——从“冯玉祥军歌”到“革命根据地歌曲” / 179

第三编 30年代音乐
(1930—1940)

§34 **勿忘国耻 警钟长鸣**
——抗日救亡初期的歌曲创作 / 187

§35　西洋音乐的进步全凭讲究音乐教育
——萧友梅与国立音乐专科学校　/ 193

§36　千古文章未尽才
——黄自对音乐创作与音乐教育的贡献　/ 201

§37　音乐是上界的语言
——青主的音乐美学论著与音乐创作　/ 209

§38　最早留学归来的中国声乐家
——周淑安、应尚能与赵梅伯　/ 217

§39　凭词寄意　柔情似水
——近代词作名家韦瀚章　/ 225

§40　中国学生很有才能，给我带来极大快乐
——中国近代钢琴教学奠基人查哈罗夫　/ 231

§41　中西结合　贵在创新
——齐尔品举办中国风味钢琴曲创作评奖　/ 236

§42　南北“牧童”　饮誉欧亚
——老志诚与《牧童之乐》　/ 244

§43　四大弟子　各有千秋
——贺绿汀、刘雪庵、江定仙、陈田鹤的音乐创作　/ 248

§44　横看成岭侧成峰　远近高低各不同
——二三十年代中国音乐期刊巡礼　/ 258

§45　银屏金曲　交相辉映
——任光的电影歌曲创作　/ 263

§46　1934年是我的音乐年
——聂耳的歌曲创作　/ 267

§47　工农兵学商　一齐来救亡
——左翼音乐家与救亡歌曲创作　/ 274

§48　国仇家恨　集于一身
——何安东的音乐创作　/ 282

§49　没有一天停下我的笔
——冼星海的音乐创作　/ 286

§50　大众化、民族化、艺术化的统一艺术
——冼星海的音乐思想　/ 295

§51　从《王昭君》到《秋子》
——近代歌剧艺术的探索　/ 300

§52　近代歌剧学校之始末
——从“山东省立民众剧场”到“国立歌剧学校”　/ 307

§53　必须保存和发扬中国民族音乐的灵魂
——阿隆·阿甫夏洛穆夫创作的中国风格音乐作品　/ 313

§54　十里洋场　灯红酒绿
——陈歌辛、黎锦光的流行歌曲创作　/ 319

§55　追求总不如舍弃
——江文也的音乐创作　/ **324**

§56　在那遥远的地方
——王洛宾搜集、改编“西部歌曲”　/ **330**

§57　振奋民族精神　达到抗日胜利的目的
——程懋筠与“江西省推行音乐教育委员会”　/ **335**

§58　近代音乐教育期刊的一座丰碑
——缪天瑞与《音乐教育》　/ **342**

§59　大漠飞沙　欧亚孔道
——李惟宁与《玉门出塞》歌　/ **347**

§60　同仇敌忾　气壮山河
——夏之秋《歌八百壮士》与抗战歌曲　/ **351**

§61　漂洋过海的抗战歌声
——李抱忱编选 *Songs of Fighting China*　/ **356**

§62　音乐社团　纷纷涌现
——从“中华口琴会”到“今虞琴社”　/ **364**

§63　理论著述　繁花似锦
——30年代音乐史学著作成果　/ **370**

§64　中国乐坛分成三个阵营
——聂耳在日本东京最后一次讲演　/ **375**

§65 吕骥与张昊的一场笔战
——左翼音乐家与“学院派”的论争之一 / 380

§66 李凌对陈洪的批评
——左翼音乐家与“学院派”的论争之二 / 386

§67 赵沨、李凌、陈原同陆华柏的论辩
——左翼音乐家与“学院派”的论争之三 / 391

§68 延安第一所高等艺术学府
——“鲁迅艺术学院”的成立及其办学方针 / 396

第四编 40年代音乐

(1941—1949)

§69 “三足鼎立”政权区域的爱国歌声
——抗日战争后期歌曲创作 / 403

§70 赤子之心 壮志未酬
——吴伯超与国立音乐院 / 407

§71 人脉精英 云集巴蜀
——40年代音乐教育的繁荣气象 / 415

§72 偏安一隅 人文荟萃
——国立福建音乐专科学校的辉煌岁月 / 420

§73 民族灵魂的吟唱
——马思聪的小提琴演奏与创作 / 426

§74　划破夜空的晶莹流星
——谭小麟的室内乐创作　/ **432**

§75　起步不凡　才气横溢
——丁善德的钢琴音乐创作　/ **437**

§76　怀念祖国　魂兮归来
——萧淑娴的管弦乐组曲《怀念祖国》　/ **442**

§77　管弦声声　争奇斗艳
——重庆三大管弦乐团联袂公演　/ **446**

§78　歌坛名家　杏坛园丁
——中国近代歌唱家舞台巡礼　/ **449**

§79　采集民间音乐　推动音乐创作
——“山歌社”与“中国民间音乐研究会”　/ **457**

§80　国乐大师　横空出世
——杨荫浏的国乐思想和《中国音乐史纲》　/ **463**

§81　创造新的民族化的大众化的音乐艺术
——李凌、赵沨和“新音乐社”　/ **470**

§82　世纪性观念意识与美学倾向的碰撞
——两种不同“新音乐”思想的内涵与外延　/ **475**

§83　土洋结合　各显其长
——延安的秧歌剧与钢琴、管弦乐创作　/ **480**

§84　探索西方歌剧民族化道路
——我国第一部大型民族歌剧《白毛女》　/ 486

§85　此曲只应天上有　人间哪得几回闻
——华彦钧与《二泉映月》　/ 491

§86　从“文化沙漠”到“文化绿洲”
——港澳台近代音乐概况之一　/ 495

§87　传统音乐与西方音乐平分秋色
——港澳台近代音乐概况之二　/ 501

§88　中华文化凝聚力与宝岛音乐的独特魅力
——港澳台近代音乐概况之三　/ 505

§89　龙争虎斗　风云突变
——解放战争时期的音乐创作　/ 510

§90　走向凤凰涅槃时代
——中国近代音乐历史的回顾与展望　/ 513

特选谱例　/ 519
参考文献　/ 542
本书引用中国当代音乐学家文献人名索引　/ 548
图片索引　/ 556
音响资料目录　/ 562
后　记　/ 567

第一编

清末民初音乐

（1840—1919）

1 封建皇朝的没落

——鸦片战争拉开中国近代历史帷幕

清皇朝是中国经历两千余年岁月漫长封建专制集权社会的最后一个政权实体。明朝崇祯十七年(1644)三月,李自成农民起义军攻占北京。崇祯皇帝在景山一棵树上自缢身亡。清军乘机攻入山海关。李自成在清军与叛军吴三桂两面夹击下土崩瓦解。同年 9 月,女真族努尔哈赤孙子爱新觉罗·福临进入紫禁城。十月初一,举行开国大典,建立大清皇朝。黔首依旧,江山易主。清朝历时 267 年,先后由顺治、康熙、雍正、乾隆、嘉庆、道光、咸丰、同治、光绪、宣统十个皇帝登基即位,君临天下。其中,康熙(1662—1722 年在位)、乾隆(1736—1795 年在位)二帝堪称雄才大略帝王。他们的文治武功缔造了清皇朝最为繁荣的时代,版图辽阔,社会富足,文化发达,民族和睦,百姓安定,中外贸易与文化交流一时呈现兴盛状态。康熙皇帝曾请三位传教士南怀仁(比)、徐日昇(葡)、德理格(意)做宫廷乐师,自己还学习西洋乐器。在他的推动和主持下,徐日昇撰《律吕纂要》和德里格撰《律吕正义·续编》成为最早介绍欧洲乐理知识的中文文献;乾隆年间,清朝宫廷中不仅有小提琴、大提琴、铜管乐等西洋乐器,还在宫中上演了由意大利作曲家皮钦尼(Nicola Piccinni,1728—1800)风靡欧洲的喜歌剧《好姑娘》(La Cecchina ,音译《切奇娜》)。①但是,康熙下达“禁海令”(1716),尤其在乾隆制定《防范外夷规条》

(1759)之后，使得中国一度向西方开启的大门又紧紧地关闭起来。此后，“闭关锁国”政策便成为清皇朝长期奉行的“国策”。

“闭关锁国”政策实质是中国封建统治者政治、经济与文化自我孤立的一种外化倾向。明初朝廷就曾在沿海设置防倭卫所，以打击到大陆进行走私贸易并大肆掠夺的海盗。嘉靖年间(1522—1566)由于“倭寇”猖獗，名将戚继光曾多次征战，倭寇闻之丧胆逃窜，但最终还是形成“禁海”局面，关闭了向海外发展的历史机遇。我国封建社会长期以来有“开放”与“封闭”二者悖行交替的双重性传统。每当国力强盛，统治者恃才傲物、豁达大度、卓尔不群，民族尊严和民族自信上升到主导意识地位时，对外开放乃至向外扩张便成为一种历史必然；反之，当国势衰微，内忧外患，国库空虚，民不聊生之日，统治者的防范心态便毕露无遗。一方面自恃地大物博，以“天朝上国”自居，一方面在外夷强势军事与经济面前恐惧心理有增无减。清朝道光年间(1821—1850)，卖官鬻爵、贿赂贪污之风盛行，吏治败坏，国库亏空，由西班牙、葡萄牙、荷兰、英国等西方殖民主义国家通过各种渠道输入的鸦片烟，更如洪水猛兽在中国土地上泛滥，吞噬着中国人的肉体与灵魂。道光皇帝登基后即谕旨严申鸦片禁令，但长期禁烟无效，中国封建社会后期已“病入膏肓”。道光十八年(1838)，钦命林则徐(1785—1850)为钦差大臣，赴广东禁烟，杜绝鸦片进口，颁行《钦定严禁鸦片条例》，举国掀起禁烟热潮。1839年，林则徐在虎门海滩焚烧收缴英国等鸦片贩子缴出的鸦片1.9187万箱又2119袋，约计118.5万公斤。沿海居民、外国商人、传教士观者如潮。这就是有名的“虎门销烟”事件。其后，英国兵船多次袭击中国水师，蓄意挑起事端。道光二十年(1840)一月，林则徐遵旨断绝中英贸易。五月，英国为保护鸦片贸易，派兵船四十余艘到达中国海面，先行封锁珠江口，正式挑起了第一次鸦片战争。

由于清政府腐败无能，鸦片战争以英军长驱直入，清军望风披靡，林则徐等被发配伊犁，最后以1842年7月24日在南京城下长

江江面一艘英国军舰上签订不平等条约而告终。这就是我国近代第一个丧权辱国的《南京条约》。此后,西方列强纷纷步大英帝国后尘,用炮火一次次轰开清政府“闭关锁国”的大门。英法联军的第二次鸦片战争(1856),英法联军火烧圆明园(1860),俄国入侵新疆(1871),日本出兵台湾(1874),英国侵略西藏(1874),中法战争(1884),中日甲午战争(1894),英国强占香港(1898),八国联军(英、美、法、俄、日、德、意、奥)进攻北京(1900)等一系列弱肉强食、瓜分中国的侵略行径,使得中国逐步由封建社会演变为半殖民地半封建社会,中国社会性质发生了根本变化。“太平天国运动”(1851—1864)和“义和团运动”(1900)等农民起义此起彼伏、绵延不断,更使清皇朝四面楚歌、摇摇欲坠,最终走向了穷途末路。鸦片战争成为中国古代与近代社会的分水岭。

中国近代音乐史是从1840年鸦片战争,直至1949年中华人民共和国成立这一阶段我国新音乐文化产生与发展的历史。以往,按照中国革命历史阶段分期,史学界将1840年鸦片战争开始,至1919年五四运动的旧民主主义阶段称之为“近代史”;将1919年五四运动至1949年中华人民共和国成立的新民主主义阶段称为“现代史”,两者之分界在于反帝反封建革命的“不彻底”与“彻底”之间。音乐史学界也曾以此为分期标准,将这样两个阶段合称为“中国近现代音乐史”。但是,音乐历史分期有着自身的规律与标准,音乐文化的发展与政治也并非完全同步进行。一般而言,音乐文化主要依据音乐本体的形态与风格划分不同时期与阶段。音乐形态作为整体性存在方式,它浓缩着一个民族在特定历史阶段音乐作品内容与形式方面的“形状与神态”之主要特征,具有较强稳定性;音乐风格则是在一定时代条件下由于审美意识的变化而导致表现手法、精神气质以及艺术手段运用等方面产生差异。鸦片战争后,由于西方传教士大量进入中国,设立教会学校,输入西方文明,开设音乐课程,我国开始出现一种有别于古代传统音乐的新音乐形式,后

人称之为“学堂乐歌”，实际上是中国专业音乐创作形态的肇始形式。从20世纪20年代正式进入中国专业音乐创作时期后，一种以借鉴西方音乐作品的形式、体裁、创作思维和创作技法而创作的中国音乐作品，直至中华人民共和国成立之前，其音乐形态与风格特征大体上一脉相承。因之，将这一历史阶段定名为“中国近代音乐史”，史学界大致取得了共识。新中国成立后，由于音乐作品的内涵与表现手法等风格特征与之前有了一个质的演化与区分，已经属于“中国现代音乐史”范畴。

总之，鸦片战争拉开了中国近代历史帷幕。中国音乐文化在社会形态发生重大变化和西方音乐大规模传入的双重历史背景下，进入了一个前所未有的崭新历史时期。

注释

---

① 陶亚兵《中西音乐交流史稿》，中国大百科全书出版社1994年5月第1版，第81、140页。

2 自西徂东

——西方传教士纷纷踏上中国国土

西方传教士随着鸦片战争炮火轰开中国“闭关锁国”的大门蜂拥而入，成为19世纪后半叶第一批踏上中国国土来传播西方宗教、科学和文明的“殉道者”。但是，在绝大多数中国人眼里，他们不过是行为上不被理解、心理上存在隔阂、感情上难以接受、思想上处于对立的“洋鬼子”而已。宗教问题始终是一个十分复杂而敏感的问题，尤其在西方列强侵略中国的时代背景下，传教士在我国近代教育(包括音乐教育)中所起到的先驱作用，值得用新的历史眼光加以审视。但也提出了近代史上一系列需要思考的问题，诸如帝国主义与中国政治、教会学校与民族意识、西方宗教与本土文化之间究竟是什么样的关系?传教士起到了什么样的作用?事过境迁，当历史翻开新的一页，我们用冷静与理智的头脑重新回顾时不难发现，拂去历史表层“宗教与政治”关系的浮尘，起着更为深远影响的历史深层实质是“宗教与文化”的关系。

西方宗教对于西方文明发展无疑产生过深刻的影响。西方宗教文化精神也已经渗透到社会的道德、意识、行为、观念、文学、艺术等各个方面。传教士来华可追溯到唐代的景教、元代的也里可温教、明代的罗马天主教及清代的基督教新教四个时期，长达一千余年的漫长历程。① 基督教首次传入中国，是在唐朝贞观九年(公元635)由传

教士叙利亚人阿罗本传入，是被罗马基督教正派视为异端的聂斯托里派（Nestorians），在中国称为“景教”。其后，经历了元代与明代主要在宫廷范围的流传。1840 年后则形成了基督教在中国民间最大规模的传播。基督教（Christianity）是信仰耶稣基督三大教派的总称，实际上包括了罗马公教（Catholicism，亦称天主教）、正教（Orthodox，亦称东正教）和新教（Protestantism，亦称耶稣教）三大教派以及一些较小的派别。

1840 年后西方传教士大量进入，除宣传教义、传教布道外，还在中国开设了大量教会学校，或者说，传教士对中国文化做出的最大贡献是在中国近代教育领域。这些不同于中国“府学”、“县学”、“私塾”等传统教育的新式教会学堂，培养了中国第一代接受西方文明的知识分子。据不完全统计，近代早期在中国创办教会学校而且开设音乐课的学堂有：马礼逊学堂（1842，香港）、崇信义塾（1845，宁波）、上海清心书院女校（1861）、登州文会馆（1872，山东文登）、上海圣约翰书院（1890 年有儿童唱诗班）、汇文书院（1890，北京）、中西女塾（1892，上海）、天津中西女学（1909，天津）等等。②至 1875 年左右，各地教会学校总数有八百所，学生约两万人。其中基督教传教士开办约有三百五十所，学生约六千人，其余均为天主教开设。从 1875 年到 1899 年，教会学校总数增加到两千所左右，学生增至四万名以上。中学约占百分之十，并开始出现大学。③正如狄考文所说：“对传教士来说，给一个人施以完整的教育，那个人在他一生中就会发挥一个受过高等教育的人的巨大影响，……中国的情况更是如此。”④教会学校 19 世纪末叶在中国大规模兴起，是历史上前所未有的盛况。教会学堂开领了我国近代新式教育时代风气之先。自此之后，私人和政府开办的新式学堂犹如雨后春笋般纷纷涌现。

诚然，西方传教士来中国兴办教育之目的、理念、意图、心态需要进行具体分析。我们既不应在特定历史条件下由于政治与意识形

图 1　20 世纪初期的教会唱诗班

态原因，将他们统统斥之为“披着宗教外衣进行文化侵略的帝国主义分子”，也不排除其中少数传教士怀着“奴化”中国人目的或者抱着“扩张主义”心态从事宗教活动。来华传教士是一个复杂的社会群体，他们进入中国动机各异，从事传教活动方式也各不相同。有的传教士摆出一副居高临下“俯视”中国的姿态。比如，1893 年“中华教育会” 在上海举行第一届年会。大会主席美国传教士潘慎文(A.P. Parter)在开幕词中即宣称：必须要在中国大力推广基督教育以“打破中国人的傲慢和除去中国人的惰性”⑤，使他们接受西方文明。德国传教士花之安⑥在同一会议上作题为《中国基督教教育问题》的报告，并指出：基督教文化和中国固有文化，无论在宗教、道德、组织和技术等方面都是不能相融的，中国故有的美术，如音乐、图画等也要连根拔掉或彻底地改造。他号召：要使基督教文化来战胜中国固有的文化。时任第二届“中华教育会”年会(1896)的大会主席，当时通州华北协和大学校长谢卫楼(D.Z.Sheffield)提出，中国基督教的目的是要把“僵化了的孔教文化改变为进步的基督文化”⑦。他们都把西方宗教文化凌驾于中国本土文化之上，使两者对立起来，互不相融。凡此种种，都说明西方传教士在中国推行新式教育的同时，并未很好地解决教会学校和中国民族意识关系等中西文化关系中带有一

系列根本性质的问题。但是，有的传教士，如德国卫礼贤(Richard Wilhelm,1873—1930)来华传播基督教,却为中国文化所吸引,毕生致力于中国典籍翻译。他翻译的德文版《易经》,相继被译为多国文字,成为沟通中西方文明的汉学家。总之,多数西方传教士作为宗教人士之“存在”,决定着他们虔诚信仰宗教思想倾向之“意识”。他们以传播西方宗教的“传教士”和传播西方文明的“教育家”的双重身份来到中国,对于我国近代教育发展无疑起到重要启蒙作用,成为传播西方近代文明的一座桥梁。

中华民族自古以来即以“礼仪之邦”著称,今日更不是一个用狭隘民族主义眼光来回顾历史与放眼世界的民族。“我们应尽可能排除民族情绪与历史成见中的某些偏颇因素,更为客观地、全面地、科学地对其从事的各项活动进行深入细致的研究。”⑧研究西方传教士来华传教之正负面影响,对于重新解读中国近代音乐历史有着一种特殊的意义。

注释

---

① 《中国教育制度通史》(第6卷),金林祥主编,山东教育出版社2000年7月第1版,第374页。

② 孙继南编著《中国近现代(1840—2000)音乐教育史纪年》(增订本),山东教育出版社2004年9月第1版,第3—38页。以下专题中均简称《纪年》(增订本)。

③ 顾长声《传教士与近代中国》,上海人民出版社1991年12月第2版,第225—226页。

④ 同注①,第423页。

⑤ 同注③,第240页。

⑥ 花之安(Ernst Faber,1839年4月25日生于德国科堡,1899年9月26日逝世于青岛),1864年来中国,在中国从事宗教活动达三十五年之久。1873年,以中文出版《大德国学校论略》一书(后改称《泰西学校论略》或《西国论略》);1884年在香港初版刊印《自西徂东》一书,1888年由广学会整理重印。

⑦ 陈景磐编著《中国近代教育史》,人民教育出版社1983年第2版,第58页。

⑧ 同注①,第379页。

3 我决心将生命献给中国

——传教士狄考文夫妇对中国近代音乐教育的贡献

1877 年 5 月，在上海召开“基督教在华传教士第一次大会”上，狄考文宣读了《基督教会与教育的关系》一文，他说：“教育在培养把西方文明的科学、艺术引进中国的人才方面十分重要，中国与世隔绝的日子已屈指可数，不管她愿意与否，西方文明与进步的潮流正朝她涌来，这种不可抗拒的潮流，必将遍及全中国。”① 这是西方传教士传播西方教育与文明的一次重要宣言。同时，预言了中国接受西方文明将成为一股新的时代潮流。一百多年后，中国历史的发展趋向，证实了狄考文的历史预言。

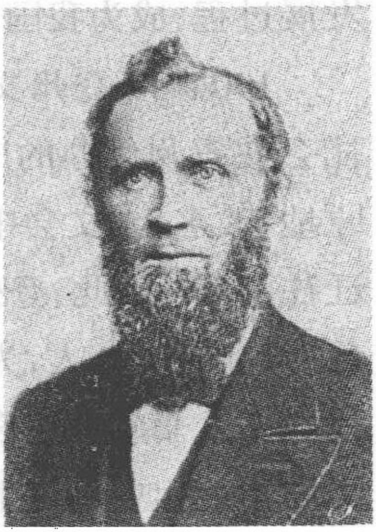


图 2　狄考文

狄考文（C.W.Mateer，1836.1.9—1908.9.4）出生于美国宾州首府哈利斯堡附近，美国北长老会（American Presbyterian Missions，North）传教士，获美国普林斯顿神学院博士学位。1863 年 7 月 3 日，偕新婚夫人狄就烈（Julia Brown，1837.7.6—1898.2.18）和郭显德博士（H. Corett）夫妇一起受总会函遣，自纽约乘一艘 900 吨机帆船经 165 天艰苦航行到达上海，再搭乘“汕头号”轮船前去烟台，抵达登州（今山东蓬莱）已是 1864 年 1 月中旬。他在来华之前的 1863 年即宣称：“我决心将生命献给中国，住在那里，死在那里。”② 他最终实践了自

己的诺言。

狄考文所在的美国北长老会是新教中最具民主意识的一个教派。长老会委派倪维斯(Jogn L.Nevius.D.D.L.L.D)博士夫妇于1861年6月到登州传教，购买当地一所破败观音堂开办女校。1864年，倪维斯夫妇因病回国，由狄考文接管登州教区，③并在此基础上开办“蒙养学堂”。自1864年至1872年，蒙养学堂共招学生85名。1872年，狄考文改变学制，添高等科，置“正斋”(相当于高等学堂)和“备斋”(相当于高等小学堂)两种体制。1876年定名为“登州文会馆”。1881年1月，狄考文正式向美国北长老会差会部提出登州文会馆宜扩建为大学，定名为“山东书院”的建议。1882年美国长老会差会部批准狄考文的要求，同意将文会馆扩建为大学，中文校名暂时不变。登州文会馆由此成为我国近代第一所教会大学，狄考文任“监督”。他在1891年撰写的《登郡文会馆典章》中说：“此馆开设，已有二十七年之久，始而人数寡少，年齿尚幼，所学诸书，犹属浅显，继而人数加增，年齿亦富，所学各理，递臻深厚，故自耶稣降世一千八百七十八年即设定规条，立成一文会学焉。”④总结了“文会馆”二十七年中(1864—1891)的成长历程，它经历了由小学到中学、到大学的发展过程，成为我国近代早期新式教会学堂发展轨迹的一个缩影。

1904年，登州文会馆“正斋”迁至山东潍坊，和1884年英国浸礼会在青州创办的广德书院合并，成立“广文学堂”；“备斋”留蓬莱原地，改名为“文会中学”。1917年，广文学堂改名为齐鲁大学，校址迁往济南。因此，登州文会馆自1876年至1904年，共有毕业生170名，肄业者200人，为我国培育了大批高等知识人才。至20世纪初，我国新式学堂普遍设立之时，“文会馆”培养的人才纷纷脱颖而出。历届毕业生曾历任上海圣约翰书院、北京长老会学堂、北京大学堂、北京汇文书院、北京崇实书院、南京汇文书院、上海清心书院、浙江高等学堂、上海格致书院、南京汇文女书院、山东高等学堂等名牌高校的“教习”或“总教习”，成为我国教育界各地高校骨干力量之重要

来源，精英人才遍布南北(如诺贝尔奖金获得者丁肇中外祖父王以成乃“文会馆”1899 年毕业生)。我国最早的国立大学“京师大学堂”(北京大学前身)于 1898 年成立时，狄考文派出于志圣等 6 名毕业生前往任“教习”。因此，狄考文被称做中国“哈佛”校长。我们很难想象从山东半岛一个偏僻城市中一所破败“观音堂”中能够走出如此一大批中国近代高级知识分子的记录。这样一种文化现象，使我们对 1840 年鸦片战争后西方传教士来华的历史作用有了一种新的认知。

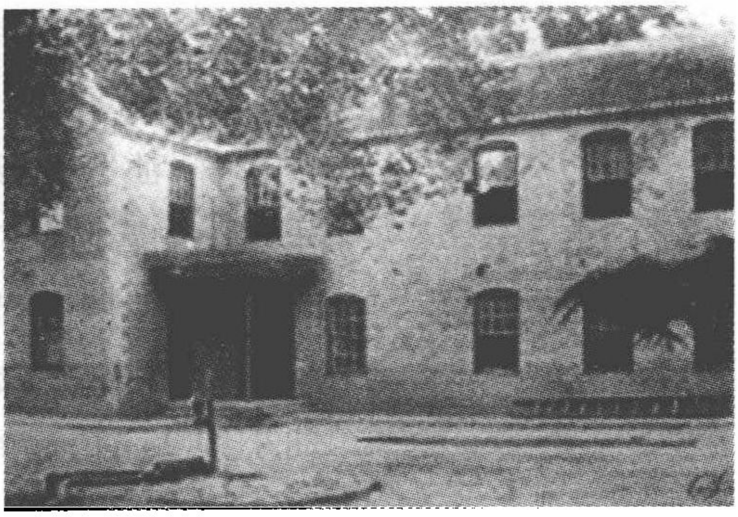


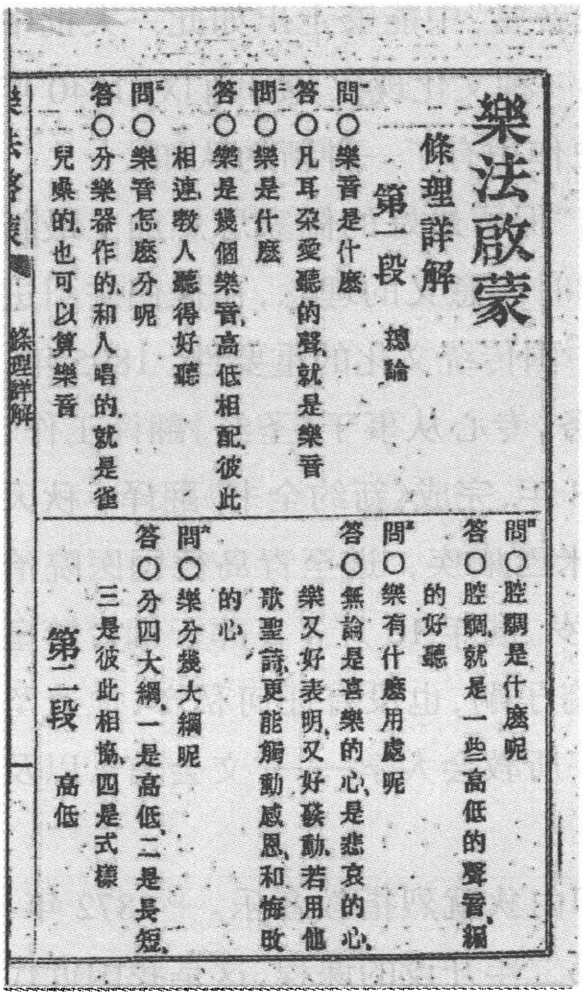
图 3　登州文会馆讲堂

狄考文作为一位教育家，提出“保留最好的儒家思想加上最新的西方知识”的办学思想具有超越时代意义的理念，在提倡并引进西方科学与民主的同时强调继承中国传统文化的重要性。1895 年，狄考文主动辞去“文会馆”校长职务，专心从事于《圣经》翻译工作，担任翻译《圣经》委员会主席。1908 年，完成《新约全书》翻译。秋天在烟台召开委员会会议期间患阿米巴痢疾，送至青岛德国医院治疗，不幸于 9 月 4 日逝世，享年 73 岁。同年 10 月 4 日葬于烟台毓皇顶美国公墓墓地。狄考文一生未有子嗣，也没有任何私产，他遗留下来的唯一财富就是中国最早的一所教会大学——“文会馆”，以及他所培养的许多中国学生。

1864 年“蒙养学堂”成立后，即由狄就烈指教音乐。⑤1872 年，狄考文将“乐法”课列入“文会馆”第二年开设的课程，这是我国近代早期开设音乐课的教会学堂之一。同年，他的夫人狄就烈编写的教材《乐法启蒙》出版。1879 年补编印行；1892 年以《圣诗谱》(内附《乐法启蒙》)为书名增补重印，1907 及 1913 年多次重印。《乐法启蒙》

图 4　狄就烈

按问答式体例编写，共设 18 个段落。由“总论”、“高低”、“长短”、“杂号”、“相协”、“式样”、“清浊”、“结语”等标题概括，涉及基本乐理中的音阶、节奏、节拍、音程、记谱法、调式调性、转调、音乐术语、歌唱方法、演唱处理诸问题。文字浅显，语言通俗。此外还有杂曲小调 25 首，起到类似视唱练习作用（其中第 22 首《六八》以五线谱与工尺谱对照形式抄录）。《圣诗谱》内刊圣咏歌曲 369 首（书中称为“调”），讽诵歌 17 首。全部为五线谱印行，且多为二声部、四声部歌曲，成为在全国基督教会中具有广泛影响的赞美诗集。因此，《乐法启蒙》是目前所见近代第一部具影响力的介绍西方基本乐理的著作。⑥《圣诗谱》中歌曲则已经融入相当部分中国曲调。在《乐法启蒙》改名为《圣诗谱》出版的英文序言中，作者认为“用于熟悉旋律”（即中国曲调）的赞美诗集，要比任何一本 “专门旋律”（即西方曲调）的赞美诗集都具有更加广泛的意义。这在近代早期西方音乐（赞美诗）传入中国的阶段，就提出运用同中国曲调相结合，具有一种创意性价值。《乐法启蒙》的问世，开创了我国近代出版音乐教科书之先河。狄考文夫妇二人，在我国近代音乐教育中起到了拓荒者的作用。⑦



樂法啟蒙

條理詳解

第一段　總論

問○樂音是什麼

答○凡耳朶愛聽的聲、就是樂音

問○樂是什麼

答○樂是幾個樂音、高低相配、彼此相連、教人聽得好聽

問○樂音怎麼分呢

答○分樂器作的、和人唱的、就是雀兒噪的、也可以算樂音

問○腔調是什麼呢

答○腔調、就是一些高低的聲音、編的好聽

問○樂有什麼用處呢

答○無論是喜樂的心、是悲哀的心、樂又好表明、又好發動、若用他歌聖詩、更能觸動感恩、和悔改的心、

問○樂分幾大綱呢

答○分四大綱、一是高低、二是長短、三是彼此相協、四是式樣

第二段　高低

图 5　《圣诗谱·乐法启蒙》

注释

① 孙继南编著《纪年》(增订本),第7页。

② 曲拯民《中国最早的一间大学》,载于2002年2月美国《亚省时报》。

③ 韩同文编著《广文校谱》,内部刊印,1993年9月,第2—5页。

④ “文会馆”的正式命名是在1876年。但广义的“文会馆”一般指狄考文自1864年来登州后开办的“蒙养学堂”,直至1904年并入“广文学堂”为止的这一阶段(1864—1904)的四十年间。《登郡文会馆典章》,光绪十七年岁次辛卯(1891)上海美华书馆摆印。

⑤ 《文会馆志·历史卷二·创立》云:“当日学堂困难不独经费然也。科学诸书均无刊本,算学诸科皆须狄公口授,地理、音乐并赖夫人指教。所延教习授经而外别无裨益,直至本院有毕业者,始克襄助译书刊印行于世,以饷学者。”因此,“文会馆”音乐教学活动可能早至1864年。

⑥ 这一时期西方传教士出版的乐理著作还有英国浸礼会传教士李提摩太(Timothy Richard,1845—1919)夫人玛丽·马丁女士(Mary Martin)编辑出版的《小诗谱》(1883),以及英国长老会的苏格兰传教士杜嘉德(Carstains Douglas,1830—1877)用文言文编写的《养心诗调》(1868)、《乐法启蒙》(1869)、《乐理颇晰》(1870)及《西国乐法》(1870?)等。参见官宏宇《杜嘉德的乐理书系列与西洋乐理之东传》,《音乐研究》2009年第1期,第24—38页。

⑦ 刘再生《我国近代早期的“学堂”与“乐歌”——登州〈文会馆志〉和“文会馆唱歌选抄”之史料初探》,《音乐研究》2006年第3期,第39—49页。

4 中国近代早期的“学堂乐歌”

——山东登州《文会馆志》中的“唱歌选抄”

史料是构建历史科学的重要基础环节。去伪存真、去粗存精之“史实”更是史料之精华部分。《文会馆志》中“唱歌选抄”十首歌曲的发现，为我们对“学堂乐歌”产生及其发展之源流进行重新梳理，提供了新的音乐文献资料。

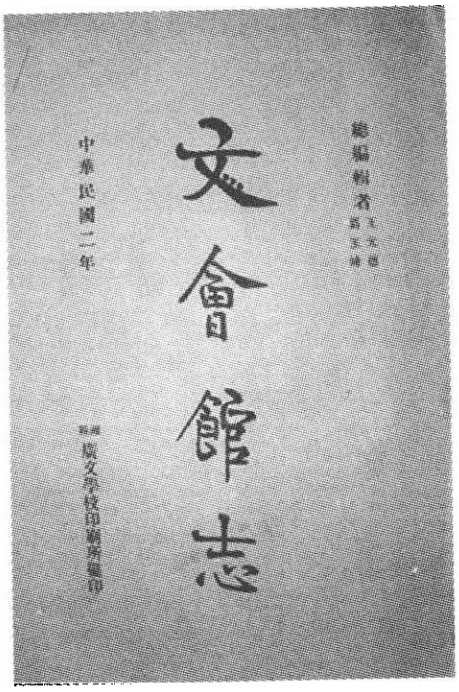


图 6 《文会馆志》封面

《文会馆志》是一部为纪念山东登州“文会馆”成立 40 周年（1864—1904）编纂出版的校志。总编辑王元德、刘玉峰分别为“文会馆”1904 与 1901 年毕业生，其中王元德曾为狄考文译经组编辑成员之一。该书于 1913 年由潍县广文学校印刷所摆印。山东神学院王神荫①院长保存有《文会馆志》复印件文本。其中“选录卷三”有“文会馆唱歌选抄十篇”，以及十首歌曲曲名与作者。但是，复印件文本中歌曲部分乃是“缺页”。2004 年 8 月，有学者终于在山东省档案馆找到《文会馆志》原始文本，其中完整地保存着“文会馆唱歌选抄十篇”歌谱原貌。② 自此，我国 19 世纪末叶“学堂乐歌”浮出水面，成

为近代早期音乐史料中难得一见的音乐本体珍贵历史文献。

“文会馆唱歌选抄十篇”中十首歌曲曲名、作者以及毕业于“文会馆”时间，按目录中顺序编排如下：

1.《乐赴天城》	刘玉峰作	文会馆 1901 年毕业
2.《赏花》	周书训作	文会馆 1888 年毕业
3.《夏日》	冯志谦作	文会馆 1898 年毕业
4.《快乐词》	孙象乾作	文会馆汉文教习
5.《逍遥曲》	綦鸾翔作	文会馆汉文教习
6.《恢复志》	冯志谦作	
7.《仁寿》	王元德作	文会馆 1904 年毕业
8.《得胜歌》	连志舵作	文会馆 1899 年毕业
9.《快活之日》	王元德作	
10.《爱国歌》	刘玉峰作	

上述十首歌曲全部为五线谱记写的合唱歌曲作品，且多为二部、四部合唱。歌曲形式、织体多样，题材内容大致可分为爱国歌曲、抒情歌曲、宗教赞颂歌曲、颂歌四类。其中除《爱国歌》由《文会馆志》总编辑之一刘玉峰于 1912 年中华民国成立时为“适合共和政体”而编写的歌曲之外，其余九首均为“文会馆”于 1904 年并入“广文学堂”之前编创的“乐歌”。

《文会馆志》“唱歌选抄”前有一段相当于“编者按”的话：

> 昔者，文会馆同学一堂，每以讴歌相尚。或行赛、论会、庆贺毕业生，尤须预事演习，兴高采烈。累年所积，计数百篇。兹择词谐调和、长幼乐咏者，排印于左。苟吾辈同学邂逅相遇，按谱歌之，不特当年情况宛在目前？即此《文会馆志》亦活动生趣矣。营陵王元德志。

这段话要点有三：1. 这些歌曲是“文会馆”历年来积累的作品；2. 用于集会、讲演会、毕业典礼等场合集体歌唱；3.“累年所积，计数百篇”。这种情形使我们对19世纪下半叶教会学堂音乐活动确实需要重新认识了。由于“文会馆”开设音乐课，狄就烈编写出版《乐法启蒙》均在1872年。音乐课不仅教导学生歌唱、识谱，还要编写歌曲，运用圣咏歌曲旋律填词，并收集中国民间曲调，配以新词传唱。这一年不妨视为“文会馆”歌曲产生年代之上限。学生在校期间（“备斋”三年，“正斋”六年）共为九年，从“备斋”第二年开设“乐法启蒙”课算起直至毕业，则编创乐歌有八年的上下限幅度。因此，这些作品中，1888年毕业于“文会馆”周书训编创的《赏花》无疑是最早一首歌曲。《快乐词》和《逍遥曲》为两位教习所作，在1913年《文会馆志》出版时均“已故”，年代也有可能偏早。其余多为19世纪90年代歌曲，少量属于20世纪初期作品，如王元德之《仁寿》是为庆贺“文会馆”成立40周年而编创的歌曲，可以确定为1904年。因此，我国近代早期“乐歌”作品的重新浮现，起到了填补历史空白作用。

《赏花》❷（见特选谱例1），作者周书训，字铭九，山东青州府安邱县逢王庄人。1888年于登州文会馆毕业后留任教习。这首歌曲描绘冬去春来，百花盛开，赏花人在芍药、牡丹丛中徘徊，借景抒情，倾诉衷肠。四句歌词为长短句形式，富有古典诗词韵味。语言清新流畅，继承了传统文人歌咏自然、饮酒抒怀之特色。曲调应来源于圣咏歌曲。全曲共十六小节（8+2+6），为四声部合唱织体，和声以正三和弦为主。结构完整，前后呼应，其中插句与再现乐句的“填充节奏”，安排恰到好处。《赏花》单旋律歌谱后收入杜庭修于1932年编印出版的《仁声歌集》和邓余鸿于1942年编印出版的《101中文名歌集》之中，说明直至三四十年代这首歌曲依然有着广泛影响。同时，《赏花》产生年代与学堂乐歌代表人物李叔同、曾志忞孩童时期大致相当。因此，以目前所见资料而言，《赏花》应为19世纪下半叶我国早期学堂乐歌中最早的一首歌曲作品。

《恢复志》②（见特选谱例 2）是一首结构庞大的爱国题材合唱歌曲。作者冯志谦为“文会馆”1898 年毕业生，字益斋，山东青州府临朐县龟山庄人。歌曲为领唱、重唱与合唱形式，歌词多为七字句格式，全曲共有 52 句之多，内容歌颂了中国古老文明、锦绣河山与丰富宝藏，对帝国主义列强瓜分中国的侵略行径表示强烈谴责，反映了盼望祖国迅速强大起来收复失地的迫切愿望。从歌词中“光复青岛威海卫，奉还旅顺大连湾”分析，《恢复志》应编创于冯志谦在 1898 年毕业之前。全曲由五个段落和一个尾声组成，曲调宏伟壮丽，为变化调性与织体的分节歌形式，调性布局为♭B—F—♭B—F—♭B—♭B，形式为独唱—二重唱—三重唱—四重唱—四部合唱—四部合唱。每个段落均为均匀对称（8+8）的二部曲式；和声以正三和弦为主，偶尔运用到属七和弦。钱仁康认为：“十首歌曲写得最好的是第六首《恢复志》。”③这是近代第一首较为大型的表现反帝爱国题材的合唱作品，音乐手法在当时相当超前。第一段曲调（独唱）为整首歌曲主题，具有雄伟庄重的进行曲风格。此后，同一主题在歌曲展开中不断变化调性、织体，越来越加重多声部的厚度，形成一种此起彼伏、群情激昂的气氛与效果。每一次的织体变化均以不同手法与音乐主题构成或烘托或呼应的效果。这样一种合唱织体丰富多样的形式，在“学堂乐歌”时期作品中极为少见。

《文会馆志》中“文会馆唱歌选抄”的十首多声部“乐歌”，多数产生于 19 世纪末叶，曲调来源多根据赞美诗曲调或欧美歌曲填词。特别在教会学堂中产生反映青年学生强烈爱国主义精神风貌的歌曲，以保存百年之久的音乐文本向人们展示了我国早期“乐歌”的历史原貌，起到了改写近代音乐历史的作用。

“文会馆歌曲”之价值在于将我国学堂乐歌的历史渊源提前到 19 世纪 70 年代“登州文会馆”开设“乐法启蒙”课（1872）之后一个前所未知的领域，尤其“文会馆”歌曲中爱国题材歌曲的出现，与以往对西方宗教文化在我国传播的认识，起到了相反相成作用。同时，

在使用五线谱编写多声部歌曲，运用和声、复调、织体等技术层面上，这些作品遥遥领先于20世纪初期学堂乐歌在我国文化中心上海蓬勃发展的阶段。这样一种“曲高和寡”的文化现象，同样需要我们做进一步研究。总之，中国近代学堂乐歌产生与发展的历史，无疑由于这一史料的发现有了重新梳理之必要。

事实证明，近代最早编创“乐歌”的群体是在中国土地上土生土长、同时又接受西方文明教育的青年学子。任何时代音乐文化发展，总是由音乐创作率先体现出相异于“古歌旧曲”而具有新时代内容形式重要特征的音乐作品。在这一层面上说，“文会馆歌曲”标志着中国学堂乐歌的滥觞，西方传教士在中国开办的教会学堂则是中国早期学堂乐歌之策源地。

注释

---

① 王神荫(1915.6.30—1997.12.25)，福建古田人。中国基督教三自爱国运动委员会副主席、中国基督教圣诗委员会委员、山东省基督教协会会长、山东神学院院长。1937年和1939年先后毕业于齐鲁大学教育系、上海圣约翰大学神学院。曾任山东省政协第二至七届委员会常委，全国政协第七、八届委员会常委。著有《圣诗典考》(1950)、《赞美诗(新编)史话》(1993)。

② 1993年，孙继南即从王神荫院长处获得《文会馆志》复印件，由此开始了寻访“唱歌选抄”的历程，直到2004年8月在山东省档案馆找到《文会馆志》完整的原始文本。详见孙继南《我国近代早期“乐歌”的重要发现——山东登州〈文会馆志〉“文会馆唱歌选抄”的发现经过》，《音乐研究》2006年第2期，第73—77页。

③ “钱仁康2004年11月25日致孙继南信”，原件由孙继南保存。

5 洋洋之声触耳皆是

——近代西式军乐队的传入

中国近代军乐队肇始于何时？一般认为，1885年左右赫德在天津训练的管乐队和袁世凯于1897年左右创建的军乐队，是目前所知最早两支中国西式军乐队，均产生于19世纪末叶，对于军乐队传入我国的历史状况有着回顾与思考价值。

罗伯特·赫德(Sir Robert Hart，1835—1911)，是出生于爱尔兰的英国人，喜爱文学与音乐，自己会拉小提琴和大提琴。1854年到香港，在英国商务监督公司任职。1858年调任广州领事馆助理。1861

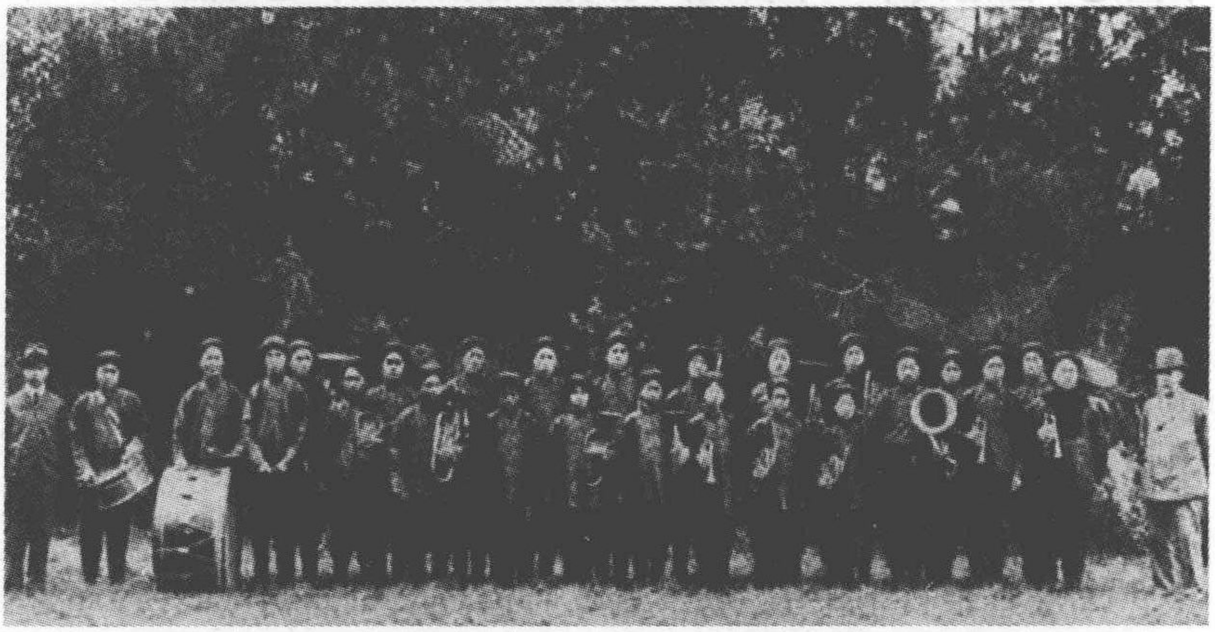


图7 赫德乐队

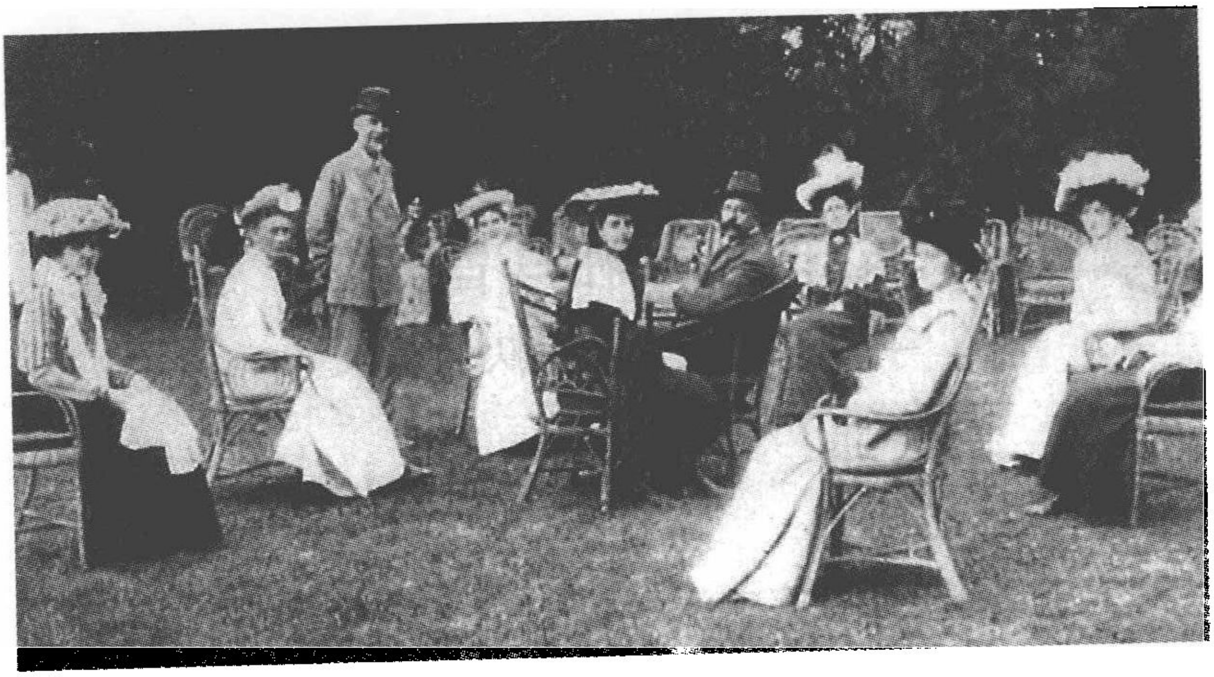


图 8　赫德游园会

年代理总税务司，1863 年为总税务司。直至 1908 年回国，在中国生活时间达五十四年之久。根据赫德侄女朱丽叶·布莱顿记载，1885 年左右，赫德在天津训练了一支管乐队，为赫德乐队之肇始。天津乐队有 8 名中国队员，至北京时(1899)增加到 14 人。1900 年义和团事件，赫德住宅被付诸一炬，乐队无形解散。1902 年赫德重组乐队，成员扩充到二十余人。有学者认为："该队前后存在二十三年，不但是中国近代第一个由国人组成的管弦乐团，也可能是第一个管乐团，并且间接地促成或影响到日后的管弦乐团及军乐队。"① 其中，1895 年管乐教练葡萄牙人恩格诺(E.E.Encarnacao)到北京担任乐队指导后，乐队进步神速。赫德在北京的私人乐队主要为洋人娱乐生活服务，经常在私邸大花园里为他们奏乐，举行游园会、聚餐并举办舞会，也曾奉召进入清宫廷和其他外交礼仪场合演奏。留在天津的乐队后来归并直隶总督府，成为许多中国军乐队的先驱。② 赫德于 1908 年退休回国。他离开中国后，乐队多数成员为 1923 年 4 月北京大学音乐传习所成立的管弦乐队所吸收。

1885 年中日甲午战争后，清政府诏令袁世凯(1859—1916)担任督练，新建陆军，时在光绪二十一年十月二十二日(1885 年 12 月

8 日)。至于袁世凯成立军乐队时间,据《中国军乐队谈——伊凉一曲人何在》一文记载:“继赫德而起者,则袁世凯是已。袁氏于谋略之外,兼嗜音乐,聘赫德之徒,集军乐一队,资以私囊,二十余年未尝或辍。及登总统位,遂更隶公府,即今总统府军乐队也。”③

洪潘④《谈军乐》一文云:“前清光绪二十五年(1899),袁世凯在小站练兵,聘来许多德籍顾问。这些人中有一个名叫高斯达的,向袁氏建议,把军队里面所用的长号筒换成西洋喇叭,编制号谱,同时组织一个军乐队,招收聪慧青年数十人加以训练。这些计划后来都实现了。中国的军乐队于是有了一个简单的开始。”⑤文中德籍顾问高斯达虽无德文原名、来华日期及去向,但从袁世凯《兵略录存》(1898)“号兵条规”中“照得现据号乐总教习洋员高士达禀呈号兵条规……”⑥的记载分析,军乐队建立之下限则至少在 1898 年以前。因此,袁世凯有着近代中国军乐队创始人地位。

1904 年,京奉铁路建成,慈禧太后乘火车去盛京(沈阳)时,袁世凯亲自率领 21 人军乐队在天津火车站演奏《马赛曲》接驾。1908 年,光绪皇帝出殡和宣统幼帝登基时,都使用军乐队吹奏美国乐曲。西式军乐队在清朝末年宫廷礼仪活动中使用已相当广泛。

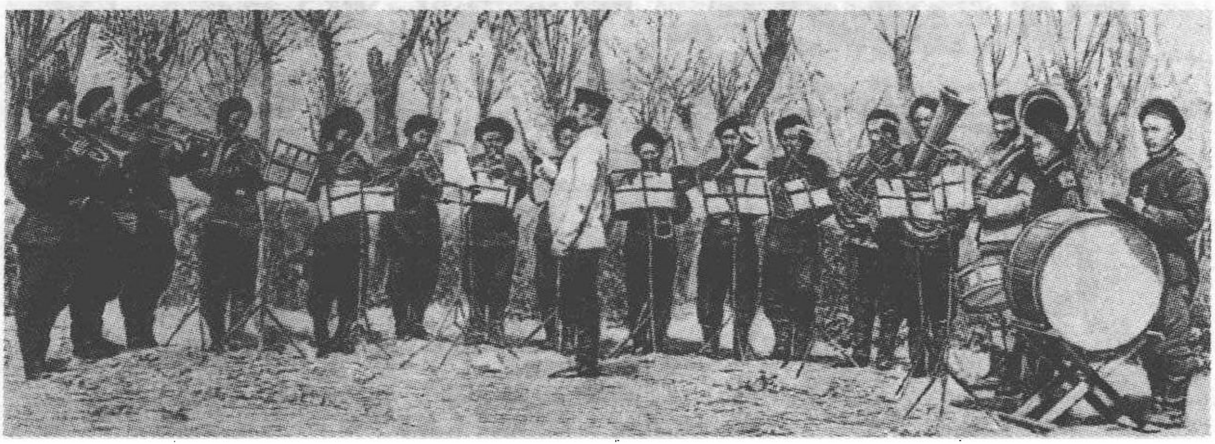


图 9　袁世凯天津小站“新建陆军”军乐队(1890 年前后)

1905 年,清朝官员李映庚写了一部《军乐稿》(四卷),成书于 1908 年。该书以传统曲牌“按曲填词”方式编创了各种礼仪场合所用的军歌,还有少量器乐合奏曲调,如《将军令》、《锦庭乐》、《朝天

子》、《春日景和》、《归朝欢》等，均为工尺谱记写单声部旋律。这也是我国近代史上第一部完整的军乐文献。⑦

一个民族在接受外来宗教与文化的输入时，也总会有从“排异”到“认同”的过程。民间歌谣则往往最敏感和最直接地反映了这种心态。一则山东歌谣讽刺了军乐队在新式学堂广泛普及的景象：

打洋鼓，吹洋号，高等学堂净胡闹！
不念四书学洋教，不拉弓箭操场叫。⑧

据冰台《中国军乐队谈——伊凉一曲人何在》一文记载，至1917年，全国已有北京总统府、全国海军、全国陆军、上海工部局、上海土山湾、香港督署、武昌文华大学、天津南开中学、苏州东吴大学、上海南洋公学、常州第五中学、江湾妇孺救济会、前青岛西人、前谋得利系、前贫儿院等15支较为著名的军乐队。⑨

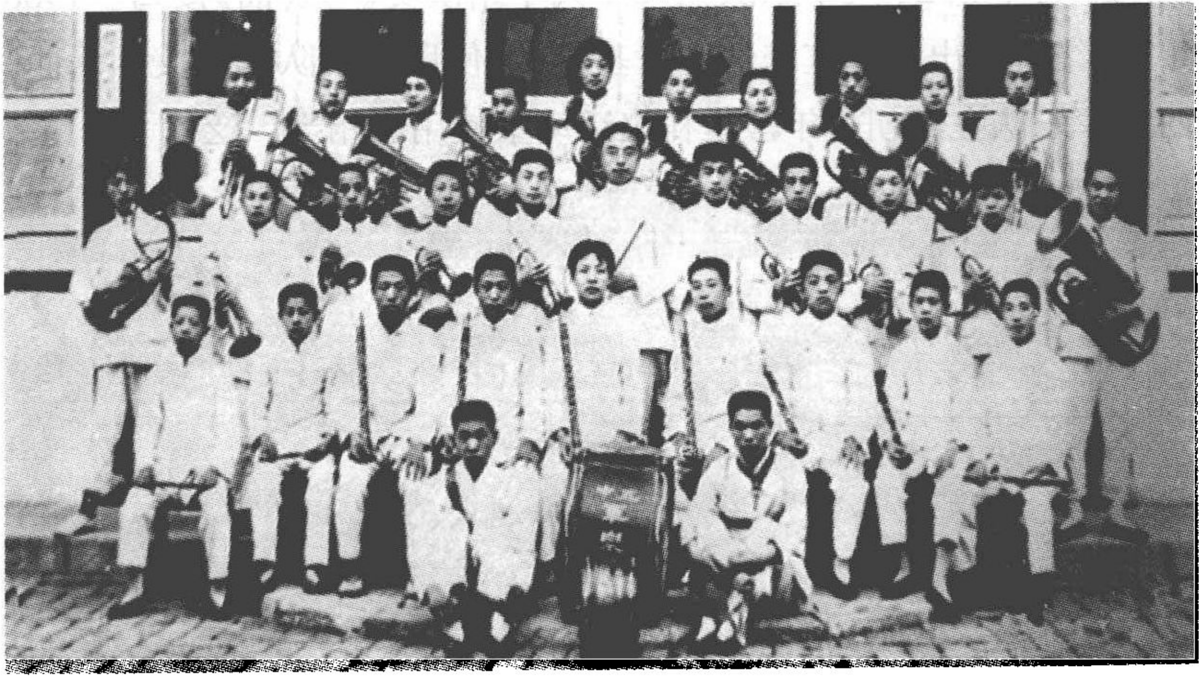


图10　江苏省立第五中学军乐队（1920.6.25）

刘天华1909年在常州第五中学⑩读书时参加军乐队活动曾为国学大师钱穆所记录：“半农弟天华，亦常州府中学堂同学，低两级。

时学校创一军乐队，全队二十余人，人操一乐器，惟大鼓须绕颈拥在胸前，既沉重又其声单调最少变，人皆不愿习，天华独任之。随一队之尾，人竟以为笑。然天华实具音乐天才，偕其兄半农在沪，以国乐名。”⑪至20世纪初期，短短十多年间，西式军乐队就渗透到我国许多大学、中学之中，发展速度确实惊人。

郑觐文《中国音乐史》中“光绪末年订学堂乐歌兴军乐”一条亦云：“军乐，西方名‘管乐队’，由古之喇叭改进，故又名‘喇叭队’。时中东役（指“甲午战争”。——引者注）后，清政府力图变更军制，创设学堂，提倡尚武，洋洋之声触耳皆是，甚至社会婚丧亦莫不用军乐以为荣。卒之，尊严之军乐队不数岁而等于贱役，今则愈流愈下矣。”⑫到了20年代末期，西式军乐队已经成为中国社会各级学堂以及民间婚丧嫁娶活动的重要形式。

注释

---

① 韩国𬭚《中国的第一个西洋管弦乐队——北京赫德乐队》，《音乐艺术》1990年第2期，第43—53页。

② 韩国𬭚《中国现代军乐肇始初探》，韩国𬭚著《自西徂东》，（台湾）时报文化出版事业有限公司1981年9月第1版，第20—21页。

③ 冰台《中国军乐队谈——伊凉一曲人何在》，1917年8月20日《时报》（上海）第9版。转引自陶亚兵《中西音乐交流史稿》，第202页。

④ 洪潘（1909—2004），祖籍福建泉州，出生于马来西亚吉大打埠。1926年到上海立达学园师从丰子恺等学习音乐，1927年考入上海国立音乐院，1930年考入国立中央大学音乐系。1935年毕业后被选派赴奥地利考察军乐、学习指挥与小号吹奏，1941年6月获维也纳音乐学院甲等毕业文凭回到重庆。1942年7月，担任国民党军乐学校教育长（蒋介石任校长）。1945年组建一支120人的军乐团并担任指挥、团长。1946年被授少将军衔。新中国成立后，曾在华东军政大学、中国人民解放军军乐团、南京艺术学院等单位任职。参见陈建华《鲜为人知的音乐史料》，《音乐周报》1989年2月10日第2版。

⑤ 洪潘《谈军乐》，《音乐月刊》（重庆）第一卷第2、3期合刊（缪天瑞、刘雪庵、陈田鹤主编），1942年5月，第1页。

⑥ 同注②，第26—27页。

⑦ [清]李映庚原著、桑海波译谱、杨久盛注释《〈军乐稿〉译注》，中央音乐学院出

版社 2005 年 4 月第 1 版，第 1 页。

⑧ 谷凤田《山东近世歌谣》，《北京大学研究所国学门周刊》第 2 卷第 13 期，1926 年 1 月 6 日，第 19 页。

⑨ 引自陶亚兵《明清间的中西音乐交流》，东方出版社 2001 年 8 月第 1 版，第 190—191 页。

⑩ 近代史料中俗称“常州第五中学”，或简称“常州五中”，均非正式校名。其前身为“常州府中学堂”，始建于 1907 年 11 月 15 日，创建人为屠宽。1913 年 7 月改名为“江苏省立第五中学”，任童斐为校长。瞿秋白、张太雷、刘半农、钱穆、刘天华、储师竹、刘北茂，吕叔湘、段力佩、张肖伦等均就读于该校。1929 年 9 月改称“江苏省立常州中学”。现名“江苏省常州高级中学”，与目前“常州市第五中学”非同一学校。

⑪ 钱穆《八十忆双亲·师友杂忆》，生活·读书·新知三联书店 1998 年 9 月第 1 版，第 75 页。

⑫ 郑觐文《中国音乐史》“卷五”，上海望平印刷所 1929 年 6 月印行，第 13 页。

§6 中国男儿要将只手撑天空

——学堂乐歌响彻中国大地

20世纪初期，学堂乐歌从教会学校狭小范围走向社会广阔天地，形成一股新的音乐文化时代潮流。这样一种新的歌唱形式，反映了中国人要求富国强兵、抵御外侮、救亡图存、振兴实业、提倡女权、主张共和等时代性的意志愿望与思想感情，引起社会各界广泛情绪共鸣，标志着中国近代音乐文化一个历史性转折。

学堂乐歌是指清末民初时期我国新式学堂开设的乐歌课及其教唱的歌曲。因之，学堂乐歌产生和新式学堂开办有着密不可分的因果关系。我国近代新式学堂经历了教会学堂、私人开办新式学堂、政府设立新式学堂这样一个早、中、晚三个阶段性发展轨迹。三者相同之处在于其课程设置、教学内容与方式均与中国封建时代读“四书”、“五经”的传统“官学”、“私塾”教育制度有了根本区别。自20世纪初开始，学堂乐歌进入了蓬勃发展的历史新时期。

1898年，康有为即上书光绪皇帝，请求开办新式学堂，开设“歌乐”课。他在《请开学校折》中说：“欧美之作其国民为人才也，……令乡皆立小学，限举国之民，自七岁以上必入之，教以文史、算数、舆地、物理、歌乐，八年而卒业，其不入学者，罚其父母。”“请远法德国，近采日本，以定学制，乞下明诏，遍令省府县乡兴学，乡立小学，令民七岁以上皆入学……”①梁启超亦云：“今日不从事教育则已，苟从

事教育，则唱歌一科，实为学校中万万不可阙者。举国无一人能谱新乐，实社会之羞也。”② 康、梁二人作为维新变法之领袖，奔走于宫廷，相告于社会，竭力提倡新学辅以“歌乐”。变法虽然失败，维新却有进展。《钦定蒙学堂章程》（又称“壬寅学制”）于光绪二十八年七月十二日（1902 年 8 月 15 日）颁布，这是中国第一部由政府颁定的学制。《奏定学堂章程》则于光绪二十九年十一月二十六日（1904 年 1 月 13 日）颁布，并在全国付诸施行，史称“癸卯学制”，标志着中国近代学制正式建立。但都认为“此时学堂音乐一门，只可暂从缓之”，直至 1909 年才将“乐歌”列为初小随意科，1910 年列为高小随意科。③“随意”者，可有可无之谓也。因此，清政府虽准办新式学堂，但对“乐歌”课开设并未起到积极作用。学堂乐歌早在 20 世纪初就在社会上广泛流行。据不完全统计，自 1904 年沈心工《学校唱歌集》出版至 1915 年十多年间，全国相继出版各种唱歌教材不下七十余种，其中有词曲可查的乐歌即有 1302 首之多。④ 因此，学堂乐歌的产生与发展，与其说是清政府开办学堂的产物，不如说是音乐教育家和社会有识之士自觉努力之成绩。学堂乐歌的产生乃是音乐文化时代潮流发展之必然结果，爱国图存的救亡意识是这种音乐形式在中国形成和产生的思想与文化之原动力。

学堂乐歌的形式特征主要是采用日本与欧美曲调填以新词的一种歌曲体裁。20 世纪初期，中国留学生在“远法德国，近采日本”的思潮影响下，纷纷去日本效法经验，寻找“变法图强”的途径。在这一背景下，到日本学习音乐的人数也在不断增加，根据《东京音乐学校一览》所载，从 1902 至 1920 年间，在学中国留学生注册名单全部为149 名，去掉学年重复注册，在学人数实为 77 名。⑤ 他们中间许多人后来成为学堂乐歌的代表性人物，推动了学堂乐歌高潮时期之来临。

20 世纪初期学堂乐歌曲调多为日本歌调。如《男儿第一志气高》曲调来自《日本游戏歌唱》一书中的《手戏》一歌；《中国男儿》源出日本学校歌曲《学生宿舍的旧吊桶》；《何日醒》（夏颂莱作词）是日

本歌曲《樱井诀别》的填词歌曲;《扬子江》(王引才作词)曲调源自《铁道唱歌》歌调;《十八省地理历史》(沈心工作词)根据《日本海军》歌曲填词;《勉女权》(秋瑾作词)歌调近似于日本幼儿歌曲《风车》;《当兵》(华航琛作词)、《革命军》(沈心工作词) 等均采自日本歌曲《勇敢的水兵》。⑥这些歌曲是在中国社会上最早流行并且广泛流传的一批乐歌。

辛亥革命前后,学堂乐歌曲调开始趋向采用欧美歌曲。沈心工曾说:“余初学作歌时,多选日本曲。近年则厌之,而多选西洋曲。”⑦标志着学堂乐歌采用曲调的风格演变。采用欧美曲调填词,形式更为多样,旋律更加丰富,地区愈加广泛,有德国歌调、法国歌调、英国歌调、美国歌调、意大利和西班牙歌调、东欧和北欧歌调等等,如《体操——女子用》(沈心工作词)根据德国民歌《离别爱人》填词;《春郊赛跑》由李叔同根据德国歌曲《木马》填词;《英文字母歌》最早是法国民歌《妈妈请你听我说》的旋律;沈心工根据英国民间舞曲《村舞》填词的《铁匠》;李叔同根据美国奥德威的歌曲《梦见家和母亲》填词的《送别》等等,⑧这些乐歌作品也成为西方歌曲音调在中国社会早期流传的重要途径。

采用中国曲调填词的乐歌,往往采用人们熟悉的民间曲牌。如梁启超根据【梳妆台】填词《从军乐》,华航琛根据同一曲调填词《女革命军》,以及用【老六板】填词的《祖国歌》、《夕会歌》等。这些乐歌所占比重较小,反映了当时人们审美观念的价值取向。

学堂乐歌以抵御外侮、富国强兵为主要内容,集中表达了在西方列强瓜分中国的严峻形势下,人们迸发出的强烈爱国精神与时代愿望。其中以《中国男儿》●(石更作词、辛汉⑨配歌)最具代表性。这首歌曲以宏伟的气势、明朗开阔的大调色彩和坚定雄壮的进行曲风格,唱出中国男儿要成为国家中流砥柱的精神风貌,是当时传唱最为广泛的歌曲之一。

同类作品还有《何日醒》、《革命军》、《军歌》等。其他内容,如表

现对祖国历史和山河赞美的有《祖国歌》、《扬子江》、《十八省地理歌》；振兴实业、富强国家的有《铁匠》、《莫愁贫》；宣传男女平等、提倡女权的有《勉女权》、《体操——女子用》；还有大量反映学生生活和思想感情的作品，如《放学》、《竹马》、《赛船》、《送别》、《忆儿时》等等，广泛地反映了社会生活各个方面的题材。有学者认为："学堂乐歌是中国近现代史上一次具有启蒙意义的音乐活动，对中国近代音乐文化的发展起到了重要作用。"⑩学堂乐歌的兴起及其发展，实际上标志着中国近代音乐文化历史的开端。

学堂乐歌在中国封建社会和近代社会之间架起了一座音乐文化转型之桥梁。它的历史意义主要有这样几个方面：

1. 学堂乐歌是一种借用现成曲调填写歌词的歌曲形式，它继承了我国唐、宋曲子和元代散曲"按谱填词"传统。曲调来源则以日本、欧美歌曲旋律为主，成为在继承中国文化传统基础上吸收西方音乐文化的一个"契合点"。这种音乐形式也使得风琴、钢琴、乐理、简谱、五线谱等西方乐器和乐理随之在社会上推广普及。

2. 学堂乐歌开辟了近代音乐教育的道路，为我国音乐教育发展奠定了初步基础。同时，有识之士提出德、智、体、美全面发展的思想，音乐教育的重要性在社会上引起较为广泛的重视，成为我国近代音乐教育发展史上不可或缺的一个重要环节。

3. 学堂乐歌反映了19、20世纪之交中国人民在饱受帝国主义列强侵略下盼望变新图强的思想感情，这种现实主义创作手法对中国近代音乐的发展产生了较为深远的影响。歌词创作题材的多样化对于其后各类歌曲创作都有着直接的借鉴意义。

4. 学堂乐歌标志着中国近代音乐的开端，成为我国古代传统音乐和近代专业创作音乐之间一条"分界线"，有着承上启下的意义与作用。一个国家和民族音乐文化的发展总是既有连续性又有变异性的历史过程，学堂乐歌即属于这样一种文化现象，它为中国近现代音乐文化发展开辟了一条新的道路。

注释

① 康有为《请开学校折》,陈学恂主编《中国近代教育文选》,人民教育出版社 2001年5月第2版,第108—110页。

② 梁启超著、舒芜校点《饮冰室诗话》(九七),人民文学出版社1953年4月第1版,第77页。

③ 孙继南编著《纪年》(增订本),第21页。

④ 孙继南、周柱铨主编《中国音乐通史简编》,山东教育出版社1991年3月第1版,第401页。

⑤ 张前《中日音乐交流史》,人民音乐出版社1999年10月第1版,第277页。

⑥ 钱仁康《学堂乐歌考源》,上海音乐出版社2001年5月第1版,第64—108页。

⑦ 沈心工《重编学校唱歌集》(1912年10月上海文明书局出版)“编辑大意”,见沈洽、许常惠编注《学堂乐歌之父——沈心工之生平与作品》,“中华民国”作曲家协会1989年出版,第45页。

⑧ 同注⑥,第111—270页。

⑨ 辛汉(生卒年不详),笔名石更,南京人。1905年留学日本,入帝国大学学习法学,1909年毕业。回国后曾在无锡城南公学堂任教并编创乐歌。所编《中学唱歌集》和《唱歌教科书》(后者共有43首乐歌)均于1906年出版。

⑩ 同注⑥,第5页。

§7 吾国乐界开幕第一人

——学堂乐歌先驱者沈心工

任何一种文化潮流的兴起，首先发端于思潮之涌动。20世纪初，中国人民救亡图存的思潮已达于群情激昂、一呼百应之地步。学堂乐歌以歌声唱出一个时代人们的呼声，成为势不可当的时代文化潮流。沈心工则是被誉为“吾国乐界开幕第一人”的历史人物。

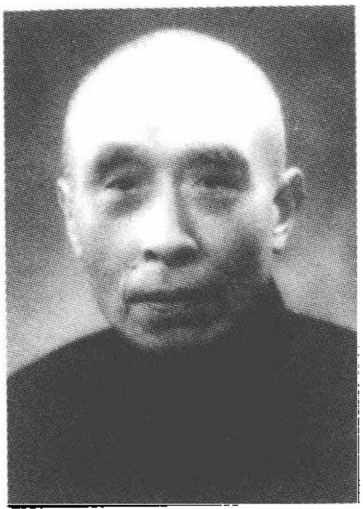


图11　沈心工

沈心工(1870.2.14—1947.9.5)出生于上海，名庆鸿，字叔逵。心工是后来写歌、作曲用的笔名。7岁随父母迁湖南辰州，由母亲教育启蒙。10岁随大哥读书。20岁中秀才。1895年应聘约翰书院（后为圣约翰大学)执教中文。1897年考入南洋公学(上海交通大学前身)师范班。1902年4月东渡日本，进东京弘文学院，不久，转入国人开办的清华学校，因学费昂贵难以维持生活，于1903年2月回国。沈心工游学东瀛，有两件事情成为他人生转折点：一是在留学生中发起组织“音乐讲习会”；一是编创了我国20世纪最早一首风行全国的乐歌《男儿第一志气高》♪(又名《体操——兵操》)。1902年12月他在日本东京发起组织“音乐讲习会”，邀请东京高等师范学校铃木米次郎①担任讲师，讲授乐理和唱歌。举办地点在江

户留学生会馆，多为留日同学参加，如曾志忞等。这是中国近代第一个音乐社团。诚如沈心工所说：“我在日本约有十个月，可以说一事无成。不过后来作歌出书的一件事，是在日本种的根。那时留学生会馆里请了铃木米次郎教唱歌，我也去学唱，略为知道了一点乐歌的门径，就作起歌来。”② 音乐讲习会活动持续两个多月，随着沈心工回国而告中断。

1903 年 2 月，沈心工到南洋公学附小执教，1911 年出任该校“主事”（即校长）。1922 年兼任大学部训育主任，1927 年 4 月退休。沈心工退休后，转向琴谱研究整理和弹奏古琴活动。他的书斋因琴题名为“归鹤轩”。晚年许多时间在“归鹤轩”中度过。从 1897 年他在南洋公学附设的院外小学部兼教算起，从教则整整三十个年头。作为一位教育家，沈心工数十年如一日，严而不厉，卓有成效，享有很高威望。邹韬奋③（南洋公学附小第 10 届毕业生）后来在《永不能忘的先生》一文中深情地缅怀这位校长。他写道：“……沈叔逵先生，他是一位很精明干练的教育家，全副精神都用在这个小学里面，所以把学校办得很好。”④ 沈心工作为音乐教育家而终其一生。

1903 年 3 月起，沈心工即在南洋公学附小创设“唱歌”课，这是我国早期开设“唱歌”课的小学之一。当时上海务本女塾、南洋中学、龙门师范以及“沪学会”等学校与单位纷纷邀请沈心工执教此课。1904 年他在务本女塾主办“乐歌讲习会”，以及在龙门师范和“沪学会”的教学活动，培养了夏颂莱、吴怀疾、王引才等一批推进乐歌活动的骨干力量。沈心工编创乐歌作品，据统计有一百八十余首，其中绝大多数编创于 1902 至 1927 年间。这些作品先后收入《学校唱歌集》初集（1904）、二集（1906）、三集（1907），《重编学校唱歌集》一至六集（1911）；《民国唱歌集》一至四集（1912）以及《心工唱歌集》（1937）。此外，还有 10 首左右作品，未收入以上任何集子，如《今虞琴社社歌》（1939）等。⑤ 黄自在《心工唱歌集》“序”中说：“沈先生这本歌集在吾国音乐教育史上是有特殊地位的。……我们因此可以

说，先生是提倡音乐教育最早者之一人。先生当时能独具只眼，看到音乐教育的重要，编制新歌出来使后生学子得乐教之益，这个功绩是值得赞扬的。沈先生的歌集，风行最早。稚晖先生所谓‘盛极南北’确系事实而不是过誉。所以现在的音乐教师及歌曲作者多少皆曾受先生的影响，这一点贡献，也就了不起了。……最近教育部编的中学及小学音乐教材，系由全国各书坊及各学校所编著之音乐教材三千余首中经十数专家审慎选出，中选的二百多首中，沈先生的作品几占全数十分之一。由此可见先生的歌曲，即在今日，大家仍一致公认为合乎标准的音乐教材。”⑥黄自序文写于1936年12月，可知沈心工有近20首乐歌自20世纪初直至30年代中期，依然在中小学教材中有着广泛影响。

沈心工乐歌代表作有《体操——兵操》、《铁匠》、《竹马》♪、《革命军》♪、《赛船》、《小小船》♪、《缠足苦》、《采茶歌》、《采莲曲》、《黄鹤楼》、《黄河》等。其中，《男儿第一志气高》既是他的处女作，又是学堂乐歌中最具影响、流传最广的作品之一，当时几近家喻户晓。沈心工乐歌作品中，三部合唱《光福之柏》♪是一首歌咏大自然的名作。钱仁康说：“沈心工作词的《光福之柏》⑦，原名《古柏》……描写苏州西郊光福镇司徒庙里四株形态奇特的古柏……清朝乾隆帝南巡时，给它们命名为‘清、奇、古、怪’，所以歌词中有‘说不尽清奇古怪，锡嘉名清帝乾隆’之句。”⑧《光福之柏》曲调根据美国作曲家路米斯（H. W.Loomis，1865—1930）的一首歌曲填词，写得细致入微，用语凝练自然，词曲结合紧密，将古柏滴翠青葱的神态描绘得十分“拟人化”，注入作者自强不息之精神。这样的三部合唱歌曲在学堂乐歌作品中是难得一见的。

沈心工编创乐歌选取题材多样，均为积极、奋发、向上之作品。正如黄自所说：“沈先生的歌词都浅而不俗，但意义深长，耐人寻味。字句与音乐的配合，每甚相称”，“沈先生的歌非但有历史的意义，歌的本身也自有价值”。⑨沈心工乐歌歌词绝大多数用“白话文”编创，

在乐歌界最先树起了“白话文”旗帜,走在了时代潮流前列。李叔同说:“沈氏为吾国乐界开幕第一人,久为海内所钦仰。”⑩沈心工无愧为乐歌运动的杰出代表、我国近代音乐之先驱者。

《沈心工传》云:“先生在民族传统音乐方面有过不少陶冶,吹得一手好曲笛,又有昆曲功底……后来,先生热衷追求西学,一度认为旧日的传统都应抛弃……但是,当先生从事乐歌活动十几年后,渐渐感到自己对传统文化的态度未免偏颇,感到要振兴民族精神,就必须强化民族内部的向心力,强化民族传统的精神意识。这就势必要十分地注意发挥传统文化的力量。一味追求欧化,是没有出息和十分危险的。”⑪这是沈心工在《归鹤记》一文中表述的思想转变,可惜手稿在十年动乱中失佚。

自沈心工第一本歌集《学校唱歌集》初集于1904年出版后,各类唱歌集之出版成为一个时代风尚。直至五四运动前后,学堂乐歌在这一广阔历史时段中独领风骚,形成这样的文化格局,说明这种新的音乐形式在近代音乐史上所具有的时代意义。

每一个时代音乐文化都需要领军人物。沈心工在中国近代音乐文化转型时期有着开山之史地位。他的乐歌作品鲜明体现了时代人文精神,尤其是他的道德、人品为音乐界树立了良好榜样。黄炎培⑫曾这样评价沈心工:“先生的精神是不死的,先生是个纯正的教育家,是一个完人。”⑬

注释

---

① 铃木米次郎(1868—1940),日本东京都人。1888年毕业于东京音乐学校(现东京音乐大学)。1906年赴中国访问,归国后于1907年创立东洋音乐学校任校长,招收本国、中国和亚洲其他各国留学生。这所学校也是日本第一所私立音乐学校。他写的日本学校歌曲《赤穗浪士》流传甚广。曾同小松耕辅等组织过东京爱乐乐会,于1910年4月起每年定期举行4场日本最具质量的西洋音乐演奏会,在日本早期西洋音乐演奏史上有较大贡献。著作有《乐典大意》等。

② 《沈心工自传》,沈洽、许常惠编注《学堂乐歌之父——沈心工之生平与作品》,第27页。

③ 邹韬奋(1895—1944),中国新闻记者、政论家、出版家。祖籍江西余江,生于福建永安。1921年毕业于上海圣约翰大学。自1926年在上海主编《生活》周刊起,毕生从事新闻出版工作。著作有《韬奋全集》、《韬奋文集》等。

④ 沈洽《沈心工传》,沈洽、许常惠编注《学堂乐歌之父——沈心工之生平与作品》,第36页。

⑤ 同注④,第38页。

⑥ 黄自《〈心工唱歌集〉序》,《黄自遗作集》(文论分册),安徽文艺出版社1997年9月第1版,第71—72页。

⑦ 《光福之柏》的歌词是:我最爱光福山中/四古柏趣味无穷/有三株交柯并立/那一株中断横空/皆年老/腰围数抱/枝拳曲/叶色青葱/说不尽清奇古怪/锡嘉名清帝乾隆//好风景说来动听/再听我分别形容/古的像劫余半塔/清的像滴翠孤峰/奇的像盘旋飞鹤/怪的像隐现神龙/如这般不可思议/教画家描写难工。

⑧ 钱仁康《学堂乐歌考源》,第233页。

⑨ 同注⑥。

⑩ 李叔同编辑《音乐小杂志》"征求沈叔逵氏肖像"(见封底),公益社出版,开明书店1906年发行。

⑪ 同注④,第39页。

⑫ 黄炎培(1878—1965),中国民主革命家、教育家。字任之,江苏川沙人。清末举人。1905年加入同盟会,一生追随民主、进步运动。新中国成立后任全国人大常委会副委员长等职。遗著有诗集《红桑》等。

⑬ 黄炎培《沈心工先生传》,原载《大公报》1948年7月12日。见沈洽、许常惠编注《学堂乐歌之父——沈心工之生平与作品》,第32页。

8 云滃水涌　一泻千里

——近代音乐期刊创始人李叔同

李叔同一生充满着否定之否定的自我之变，少年风流倜傥，青年为人师表，中年遁入空门，晚年天心月圆。他是我国近代在诗词、音乐、书法、篆刻、绘画、戏剧、佛学等领域均有很高造诣的大师，为世间留下许多艺术名作，至今在佛学界依然是人皆仰之的“重兴南山律宗第十一代世祖”，达到了一个至高人生境界。

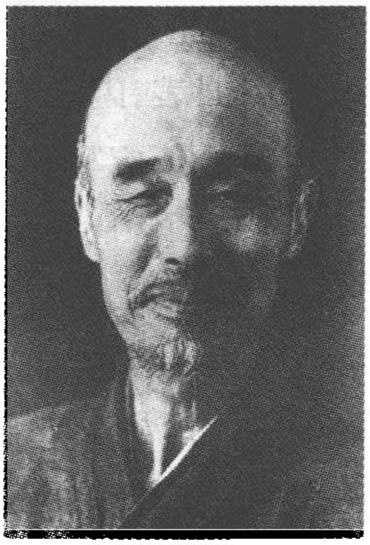


图12　李叔同

李叔同(1880.10.23—1942.10.13)，祖籍浙江平湖，出生于天津。名文涛，字叔同。7岁父亲病故，母子相依为命。自幼从天津名士攻读书经、临摹篆帖、攻对诗词，文章、书法、篆刻尤为喜好。1898年，奉母命同去上海。曾与名人雅士组织“城南文社”，作诗词唱和，在文坛初露头角。1901年秋考入南洋公学，师从蔡元培。1904年与许幻园、黄炎培等一起参加提倡尚武精神、宣传移风易俗的“沪学会”活动。1905年3月，母亲病逝。时年秋，东渡日本求学。1906年10月，入东京美术学校学习西洋绘画。同时，兼学钢琴与作曲理论。与曾孝谷成立我国第一个话剧团体——“春柳社”。1907年春，在东京演出《茶花女》，扮演女主角玛格丽特。

后又与欧阳予倩同台演出五幕话剧《黑奴吁天录》。1911 年 3 月在东京美术学校毕业后回国。①

1912 年春，李叔同由天津至上海，在城东女学执教文学与音乐。同年秋，应聘赴杭州任浙江两级师范学校(该校创建于 1908 年，初名“浙江两级师范学堂”)图画、音乐教员。1913 年，学校改名为浙江省立第一师范学校。5 月，以浙江校友会名义刊行《白阳》诞生号。其中刊登有他署名“息霜”的三声部合唱《春游》,《音乐小杂志·序》、《西洋乐器种类概说》等文章。1915 年应南京高等师范学校校长江谦之聘，兼任该校音乐、图画教员，往来于杭宁之间，直至 1918 年剃度为僧，皈依佛门。

在浙江两级师范学校执教六年间，是李叔同作为教育家为近代音乐、美术事业发展做出重要贡献的岁月。音乐教育家刘质平、吴梦非，美术大师丰子恺、潘天寿均出自他门下。李叔同教学认真，一丝不苟。丰子恺说：“我们上他的音乐课时，……推门进去，先吃一惊：李先生早已端坐在讲台上。……讲桌上放着点名簿、讲义，以及他的教课笔记簿、粉笔。钢琴衣解开着，琴盖开着，谱表摆着，琴头上又放着一只时表，闪闪的金光直射到我们的眼中。黑板上早已清楚地写好本课内所应写的东西。……他站起身来，深深地一鞠躬，课就开始了。”②学生中关系最为密切者当属刘质平与丰子恺。刘质平回忆说：“先师与余，名为师生，情深父子。回忆民元冬季，天大雪，积尺许。余适首作一曲，就正于师，经师细阅一过，若有所思，注视余久，余愧恧，几置身无地。师忽对余言：‘今晚八时三十五分，赴音乐教室，有话讲。’……从此师生之情义日深。”③刘质平 1916 年毕业东渡日本，次年考入东京音乐学校。因家贫难以为继，生活陷入困境，甚至萌生轻生之念。李叔同决定从每月薪水内节省出 20 元寄赠，至刘质平毕业止，体现了作为一位教育家的豁达胸襟与人格魅力。后来刘质平在抗战期间和“文革”之中以性命为代价妥善保护弘一大师的珍贵墨迹留存于世，体现了师生情缘两全相报的关系。

李叔同也是编创乐歌的先驱者之一。他编创的乐歌可分早、中、晚三期。留学日本前后为早期阶段，1905 年编印出版《国学歌唱集》。④作者在“序”中云：“三稔以还，沈子心工，曾子志忞，绍介西乐于我学界，识者称道毋少衰。顾歌集甄录，佥出近人撰著，古义微言，匪所加意。余心恫焉。商量旧学，缀集兹册。上溯古毛诗，下逮崑山曲，靡不鰓理而会粹之。或谱以新声，或仍其古调，颜曰《国学歌唱集》。”⑤说明作者注重“国学”的编创理念，歌集以简谱记写。《音乐小杂志》有《我的国》、《隋堤柳》、《春郊赛跑》三首歌曲（均为五线谱）。中期为在浙江两级师范学校任教期间所填词或创作的歌曲，如《大中华》、《春游》、《送别》●、《采莲》●、《早秋》、《忆儿时》●、《伤春》●、《秋夜》●、《悲秋》●、《西湖》、《落花》●等，均作于 1913 至 1918 年间。晚期歌曲则在出家之后，除《三宝歌》为太虚大师作词之外，还写了《清凉》、《山色》●、《花香》、《世梦》、《观心》五首歌词，合为《清凉歌集》，后由刘质平、唐学詠、徐希一、潘伯英等谱曲。据不完全统计，李叔同一生编创乐歌有七十余首。⑥孙继南认为，编创方式大体可分为作词作曲（如《春游》）、选曲作词（如《送别》）、选曲配词（如李白《清平调》）、作曲（如江易园作词、李叔同作曲的《南京高等师范学校校歌》）和作词（如《清凉歌集》）五类。⑦题材内容可分为反映爱国精神，借景抒情、陶冶情操和宣扬佛门境界之悟性三种类别。其中以《送别》最为脍炙人口。这首乐歌原型是美国作曲家约翰·P.奥特威（1824—1880）创作的《梦见家和母亲》，日本犬童信藏（1884—1905）据此旋律填写《旅愁》一曲，取消了所有切分倚音，李叔同又根据《旅愁》旋律填写成《送别》。此歌的歌词具有古诗韵味，词曲结合紧密，突出中国语言音韵美感特点。旋律流畅，感情真挚，意境隽永，是学堂乐歌中一首艺术性较高的经典之作。

《音乐小杂志》开创了我国近代音乐刊物出版之先河。李叔同于丙午年（光绪三十二年，1906）正月三日作序，十五日在日本印刷，二十日在上海发行，整个过程只有十多天时间。杂志内容丰富，设计

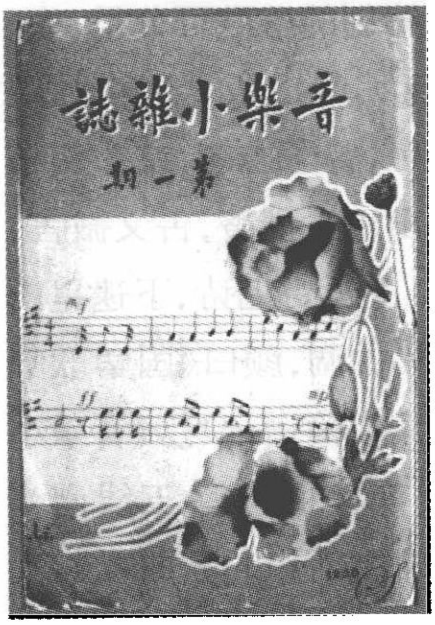


图 13 《音乐小杂志》封面

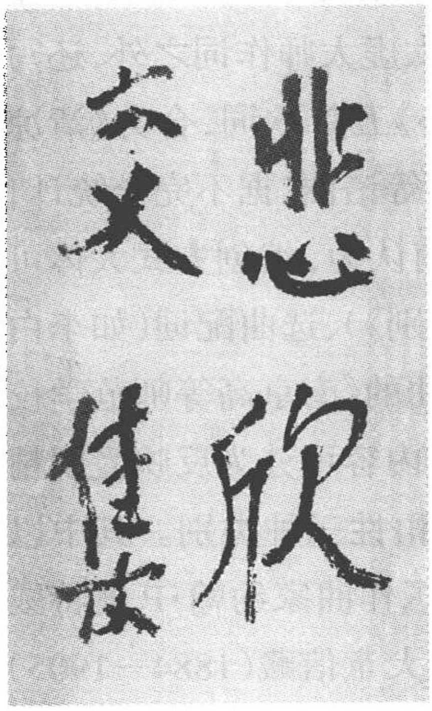


图 14 李叔同临终绝笔“悲欣交集”

新颖，文、图、谱并重，令人耳目一新。内计木炭画一幅、木版画两帧、文章七篇、乐歌三首、词章五阕。木炭画《乐圣比独芬像》一幅，为作者亲绘，也是国内最早发表的贝多芬画像。“杂纂”中有一篇短文《昨非录》，是作者对自己从事音乐实践中经验、教训及启示的笔录。《音乐小杂志》原打算“期年二册，春秋刊行”，但只此一期而终。《序》乃该杂志中最有价值之文章。体现了作者对中西音乐文化碰撞冲突的惆怅之情。这是我国 20 世纪初期“西学东渐”时代潮流中一篇用文言文写作的音乐文献佳作。《音乐小杂志》在国内原已湮没无闻，直到 1984 年方重返故土。⑧李叔同具有我国近代音乐期刊创始人的历史地位。

李叔同出家前于 1918 年 2 月（正月）即拜了悟和尚为在家弟子，取名演音，号弘一。同年 8 月 19 日（七月十三日）剃度于杭州虎跑寺，后被尊为南山律宗弘一法师。律宗是佛门中最难修的一宗，数百年来，传统断绝，直到弘一法师方又复兴。因此，佛门奉他为“重兴南山律宗第十一代世祖”。1942 年 5 月，他从福建泉州百原寺移居温陵养老院晚晴室。10 月 10 日（九月初一）写“悲欣交集”四字之绝笔。10 月 13 日（九月初四）圆寂。

李叔同一生业绩正如赵朴初先生在纪念弘一法师诞辰 100 周年时献诗⑨所云：

深悲早现茶花女，胜愿终成苦行僧。
无数珍奇供世眼，一轮明月耀天心。

注释

① 关于李叔同在日本留学学校及归国时间，往说多有讹误。如学校名称有"上野美术专科学校"、"上野高等美术学校"、"东京美术学院"等 18 种异说；归国时间多写为"1910 年毕业回国"。经刘晓路在日本东京艺术大学美术学部（东京美术学校前身）进行档案资料调查：正确校名应为"东京美术学校"；毕业时间应为 1911 年 3 月（29 日）。详见刘晓路《李叔同在东京美术学校——兼谈李叔同研究中的几个误区》，《杭州师范学院学报》1998 年第 1 期，第 46—50 页。

② 丰子恺《忆李叔同先生》，《李叔同——弘一法师》，天津市政协文史资料委员会、天津市宗教志编纂委员会编，天津古籍出版社 1988 年 4 月第 1 版，第 258—259 页。以下只列书名。

③ 刘质平《弘一上人史略》，《李叔同——弘一法师》，第 103 页。

④ 《国学歌唱集》，内有为"诗经"、"楚辞"、"唐诗"、"宋词"、"元曲"等谱曲之作品 15 首，如《黄鸟篇》、《无衣篇》、《山鬼》、《行路难》、《菩萨蛮》等，附录"杂歌十章"，有《哀祖国》、《出军歌》、《爱》、《婚姻祝辞》等曲。

⑤ 《弘一大师全集》（七），《弘一大师全集》编委会编，福建人民出版社 1991 年 6 月第 1 版，第 436 页。

⑥ 钱仁康编《弘一大师歌曲集》（台湾东大图书公司 1993 年 5 月出版），所载歌曲为 98 首，其中有二十余首则为李叔同逝世后，后人根据他的诗词谱曲之作品。

⑦ 孙继南《李叔同歌曲艺术的继承与发扬》，《音乐研究》2000 年第 1 期，第 77—82 页。

⑧ 陈聆群从 1906 年 9 月出版的《醒狮》杂志第 4 期上发现《音乐小杂志》的出版广告和详细目录，并了解日本实藤惠秀教授所著《中国人留学日本史》一书中列入了该杂志名称。丰一吟和刘雪阳循此线索，与实藤惠秀教授取得联系，实藤惠秀托京都大学文学部清水茂教授将杂志复印件寄至上海（丰一吟、刘雪阳《我国最早音乐杂志在日找到》，《音乐艺术》1984 年第 4 期）。几乎同时，孙继南教授获线索后给《中国人留学日本史》译者、香港中文大学历史系谭汝谦先生去信，并与实藤惠秀教授取得联系。实藤惠秀去早稻田大学图书馆查核后得知此杂志保存在京都大学图书馆，并于 1984 年 8 月 25 日由日本将《音乐小杂志》的全刊复印件寄出，9 月上旬寄到济南（孙继南《漂泊异乡　重归故土——〈音乐小杂志〉寻访始末及初探》，《山东歌声》1984 年第 12 期）。此年实藤惠秀教授已是 88 岁高龄。

⑨ 朱经畲《李叔同（弘一法师）年谱》，《李叔同——弘一法师》，第 73 页。

§9 输入文明而不制造文明,此文明仍非我家物

——近代早期音乐理论家曾志忞

沈心工、李叔同、曾志忞是我国学堂乐歌兴盛时期最有成就的三位代表人物。他们既都有乐歌作品流传于世,又有各不相同的人生经历与艺术造诣。曾志忞则是在组织音乐社团、建立管弦乐队、提倡京剧改革、乐歌编创和理论研究方面做出全面贡献之一人。

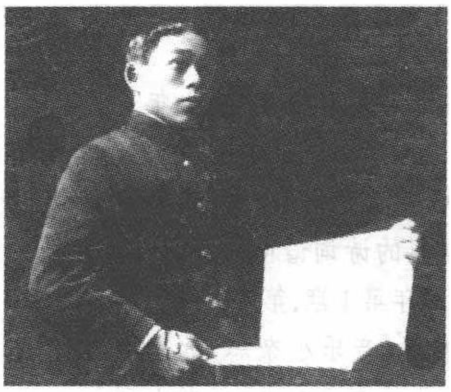


图 15　曾志忞

曾志忞(1879—1929),又名泽霖,号泽民,祖籍福建同安,出生于上海。其父曾铸(1849—1908)曾出任上海商务总会第二任总理。曾志忞曾在南洋公学附小教书,1901 年偕夫人曹汝锦赴日本留学。曹汝锦是我国最早留日学习小提琴的女性。曾志忞先入早稻田大学法学部,获政学士学位;1902 年参加“音乐讲习会”;1904 年与曹汝锦同入东京音乐学校①,选修唱歌、钢琴②;同年 4 月编著出版《教育唱歌集》、《乐典教科书》③;5 月,创立“亚雅音乐会”,并发表《音乐教育论》等论著。1905 年出版袖珍《音乐全书》(包括“乐典大意”、“唱歌教授法”和“风琴练习法”三编),由东京中国留学生总会和上海开明书店发行。同年发表《和声略意》(《醒狮》第 1、3 期),是中国人讲述西洋和声学知识的第一篇文章。梁启超对他有很高评价:“上海曾志忞,留学东京音乐学校有年,此实我国此学先登第一人也。……曾君顷编

一书，名曰《教育唱歌集》……吾见刻本，不禁为之狂喜。”④在日本期间，曾志忞在音乐事业上十分活跃并卓有成就。

1907年归国后，曾志忞父亲认为他学音乐“不务正业”，甚为不满。1908年，父病故。曾志忞遵照父亲遗嘱开办慈善机构“上海贫儿院”⑤。1909年3月，高砚耘、冯亚雄应邀担任贫儿院教员，4月20日开院招收贫儿，从中挑选一些人成立管乐队。同年12月，贫儿院弦乐队正式成立。1923年夏，曾志忞因沪南兵灾北行，移居北京从事自己的本行——律师业务，同时仍举行一些音乐活动，创办“中西音乐会”。⑥他试图改良京剧，采用中西乐器伴奏，以管弦替代锣鼓，最终因经济原因而告失败。曾志忞壮志未酬，情绪日益消沉，常常借酒消愁。⑦曹汝霖（曹汝锦之兄）说他：“志高傲物，所如辄左，怀才不遇，借酒浇愁更愁，有愤世绝俗之意，卒以酒病丧生，为之惋惜。”⑧1929年阴历七月间因酒毒肝硬症在北戴河别墅病逝，年仅51岁。

1903年8、9月，曾志忞在中国留学生“江苏同乡会”东京编印《江苏》杂志第6、7期上，发表《练兵》、《游春》、《扬子江》、《海战》、《新》、《秋虫》等6首歌曲，这是目前所见最早公开发表的一批乐歌。

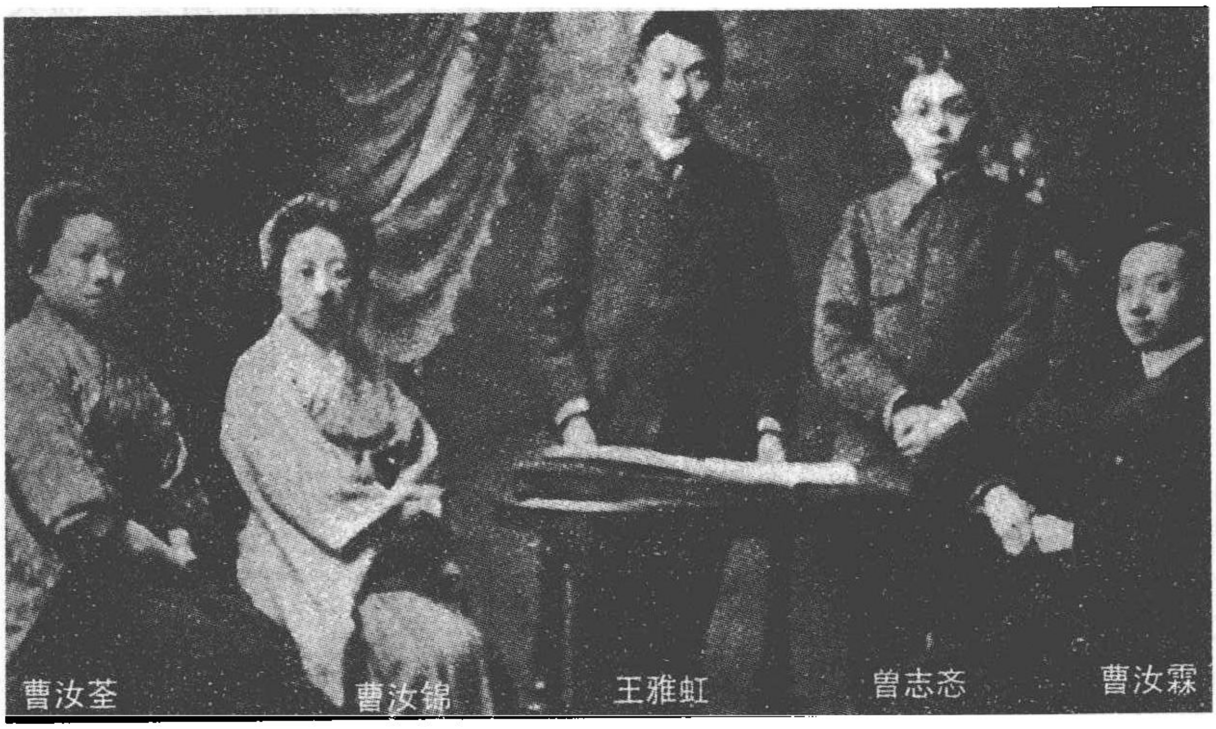


图16 曾志忞与曹汝霖兄妹等合影

在《教育唱歌集》中收录乐歌 26 首，署名“志忞”，有 16 首之多。因此，他是 20 世纪初最早编创乐歌的代表人物之一。

曾志忞在日本创办“亚雅音乐会”，以“发达学校社会音乐，鼓舞国民精神”为宗旨，并附设“唱歌讲习会”（学期为一年）和“军乐讲习会”（学期三个月）。参加者有留日中国学生五十余人。铃木米次郎应聘为讲师，担任音乐指导。曾志忞 1907 年回国后，8 月即与高砚耘、冯亚雄等人在上海开办“夏季音乐讲习会”。讲习科目有：乐典、和声学、风琴、洋琴（钢琴）、洋弦（提琴）、喇叭（铜管）、直管（单、双簧管）、横笛（长笛）、大鼓、小鼓等，属于普及音乐教育性质的讲习班活动。这一早期音乐社团，比北京大学音乐社团早十多年时间，曾志忞有着近代音乐社团奠基人的历史地位。

“上海贫儿院管弦乐队”是我国近代第一支由国人组成的西式管弦乐队，比 1923 年北京大学音乐传习所创建乐队要早十四年时间，成员四十余人。高砚耘、冯亚雄任贫儿院音乐部主任，前者负责教习弦乐，后者负责教习管乐。1910 年 6 月 3 日，在曾铸病逝两周年悬亲暨纪念会上，贫儿院管弦乐队首次公开演出，社会各界名流一千余人出席。乐队演出了男声独唱、女声二部合唱、男声三部合唱、风琴独奏、钢琴联弹等节目，尤其值得注意的是，贫儿院管弦乐

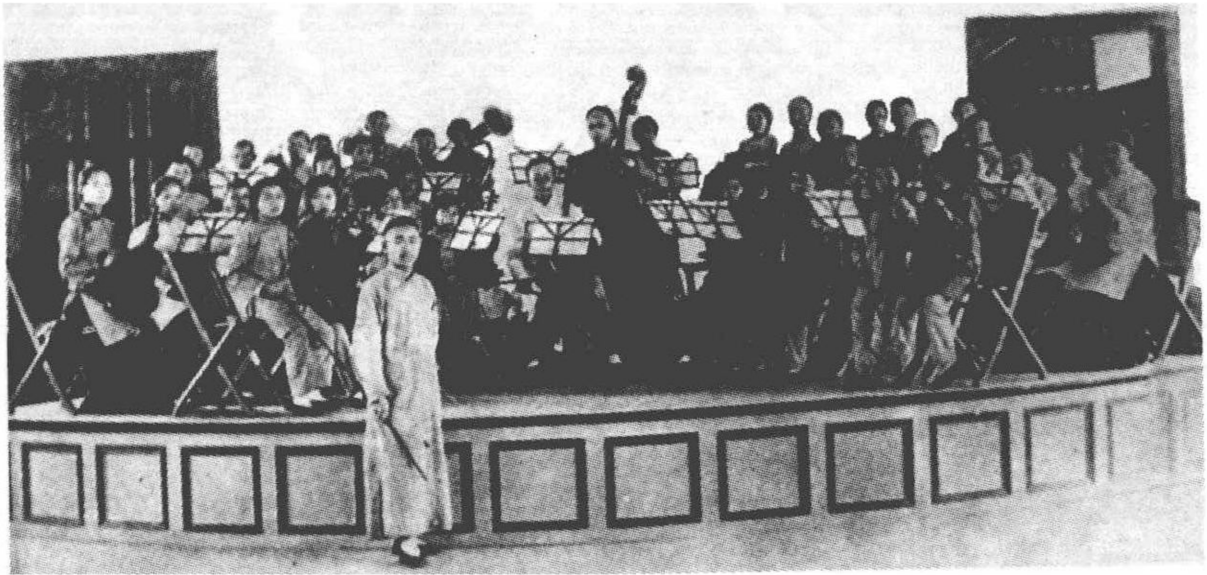


图 17　上海贫儿院管弦乐队（指挥曾志忞）

队演奏亨德尔《进行曲》，莫扎特歌剧《魔笛》选段以及管弦乐曲《培特利亚》(又名《水手》)和管乐曲《金星幻想曲》。至1911年9月，管弦乐队已发展到81人(其中管乐队38人，均为男生；弦乐队43人，男生26人，女生17人)；从1910年底至1912年初，乐队共外出吹奏六十余次。1914年5月，高砚耘、冯亚雄挑选31名学生赴京，参加由曾志忞发起组织的中西音乐会。1915年，美国旧金山举办巴拿马世界博览会，上海贫儿院选送24件展品参赛，贫儿院的“弦乐队组织法”荣获特别奖牌。1918年，乐队还组织了童子军，乐队规模有58人(其中弦乐28人，管乐30人)。⑨据有学者采访曾在上海贫儿院乐队的彭复常老太太回忆：十五六岁时参加乐队，拉小提琴、唱歌，奏的是一些简单的中国曲子，常参加祝贺婚礼。⑩上海贫儿院管弦乐队是我国近代最早一支全部由少年儿童组成之乐队，也是曾志忞追求音乐理想的实验性活动，中国管弦乐队的幼芽终于破土而出。诚然，这支乐队与北京大学音乐传习所乐队水准难以相提并论，因为管弦乐队需要长期训练与排练，难以一蹴而就。无论如何，曾志忞是我国近代管弦乐事业的重要开拓者之一，他还是我国近代采用中西乐器伴奏改革京剧的先驱者。曾志忞在将传播西方音乐付诸实践行动以及坚持不懈的精神方面具有进步的时代意义。

曾志忞在《乐典教科书·自序》中即云：“知音乐之为物，乃可言改革音乐，为中国造一新音乐。”这里最早提出了“新音乐”概念。他还说：“音乐之入门，曰‘乐理’，或曰‘乐典’。非此，不足以言音乐。”⑪说明了出版该乐理著作之价值。此阶段，介绍西方音乐基本理论教科书出版风气盛行。如徐传霖、孙掞合译《中学乐典教科书》(1907)由上海商务印书馆出版，原著为日本田村虎藏所著《近世乐典教科书》，这是我国最早正式出版适用于师范、中学、高等女校的乐理教科书。1914年10月，上海商务印书馆出版高寿田⑫编著《和声学》，原书作者为美国爱梅利，由日本福田井直秋编译。本书依日译本编写，这是我国最早一部由教育部正式审定的和声学教材。曾志忞则

在传播西方基本乐理教科书领域中起到了早期开拓者的作用。

在近代音乐教育方面,《音乐教育论》⑬是曾志忞最具代表性的文字。这篇文章以“绪言”、“音乐之定义”、“音乐之功用”、“音乐之实修”、“音乐之于诗歌”五个段落阐明他的音乐观。文中提出“音乐为何物?音乐之存于世其价值如何?其功用如何?”等问题,整篇文章也围绕上述三个问题展开。曾志忞阐述的音乐思想,具有深刻的哲理内涵。如“教科书者,教育之命脉也”,“输入文明而不制造文明,此文明仍非我家物”,“近世既认音乐为一科学,夫既曰学,则研究是也,安可不知其定义?”,“国无音乐,不得为文明国。人不知音乐,不得为文明人”,“际此新旧交代时期,患不能输入文明,而尤患输入而不能用”,“所谓教育,非使学生死读书也”,“欲发达音乐,第一当研究歌学,第二当研究曲学”,“有识者于是以洋曲填国歌,明知背离不合,然过渡时代不得不借材以用之”。文中还强调从教师、教科书、军乐队、乐器制造、唱歌、风琴洋琴(钢琴)、和声作曲几个方面解决当时迫切需要关注的问题。曾志忞的音乐思想在借鉴西方音乐潮流中,提出创造符合于中国国情的音乐,有很强的现实意义与价值。这是我国最早一篇系统阐述近代音乐教育问题的文献,对于推动学堂乐歌阶段音乐理论建设做出了重要贡献。

曾志忞走了一条“近采日本”道路。但是,当时日本也仅是学了西洋音乐的皮毛,在普通音乐教育方面有值得借鉴的经验,西方音乐之精华则保存在其发源地欧洲。专业音乐教育需要“远法德国”。萧友梅和曾志忞两人同年考入东京音乐学校。⑭萧友梅在曾志忞意气风发之时,养精蓄锐,蓄势待发,“近采日本”之后又“远法德国”,终于为中国开创了专业音乐创作时代。与曾志忞晚年为音乐倾家荡产、以酒浇愁,形成巨大反差。两人之间的差异和区别,恐怕在于音乐文化自身规律在历史人物个人命运中的投影而已。

注释

① 东京音乐学校是日本第一所官立音乐学校，成立于1887年（现名东京艺术大学音乐学部）。之后，私立音乐学校纷纷设立，至1908年左右，东京都内的音乐学校超过30所。如日本音乐学校（原女子音乐学校）、东洋音乐学校（现东京音乐大学）、东京高等音乐学院（现国立音乐大学）、帝国音乐学校、武藏野音乐学校等，都是当时日本东京著名的私立音乐学校。

② 张前《中日音乐交流史》，人民音乐出版社1999年版，第372页。《东京音乐学校中国留学生名簿》（1904—1905）中载有：曹汝锦，“选科”唱歌，“副科”小提琴；曾泽霖，“选科”唱歌，“副科”钢琴。

③ 《乐典教科书》原著为美国亚科斯福大学教授爱拜耳博士所选学校音乐理论教科书，由曾志忞根据铃木米次郎日译本补译。全书内容由乐谱、音符、休止符，音度、谱表，音程、音阶，口调、拍子，诸记号、略语等五章组成，并附“乐语索引”。

④ 梁启超著、舒芜校点《饮冰室诗话》（九七），第77页。

⑤ 上海贫儿院创于1909年，位于上海南市局门路。曾少卿（铸）自捐两万，又由盛宣怀捐土地40亩而设，一切衣食住皆免费，管教甚严。1910年时有93名学生。引自韩国镄《曾志忞生平再探》，见《韩国镄音乐文集》（一），（台湾）乐韵出版社1990年1月第1版，第151页。

⑥ 张伟《曾氏父子与上海贫儿院》，《新民晚报》2008年5月11日。另一说为“约于1921年将院务交托给别人，举家迁到天津……在天津义租界购地十余亩置宅”。见曹汝霖《一生的回忆》，香港春秋杂志社1966年版。见韩国镄《曾志忞生平再探》，《韩国镄音乐文集》（一），第152页。

⑦ 陈聆群《曾志忞——不应该被遗忘的一位先辈音乐家》，《中国近现代音乐史研究在20世纪》（陈聆群音乐文集），上海音乐学院出版社2004年7月第1版，第117—127页。

⑧ 见曹汝霖《一生的回忆》，出处同注⑥。

⑨ 同注⑥。

⑩ 孙继南于1982年12月9日下午在济南钢铁厂彭复常（1900—？）长子屠炳南家的采访记录（根据录音整理），原记录由孙继南保存。

⑪ 曾志忞《乐典教科书·自序》，张静蔚编《搜索历史》（中国近现代音乐文论选编），上海音乐出版社2004年9月第1版，第47页。

⑫ 高寿田，又名高砚耘，生卒年不详。1905年曾志忞在日本开办“国民音乐会”，设有“管弦合奏科”，高砚耘有可能参与活动。归国后与曾志忞、冯亚雄于1907年暑期在上海举办“夏季音乐讲习会”。曾先后在上海贫儿院、龙门师范、爱国女学、中国女子体操学校等校任音乐教员。

⑬ 曾志忞《音乐教育论》，原载《新民丛报》第14和20号（1904）。见张静蔚编《搜索历史》，第38—48页。

⑭ 张前《中日音乐交流史》，第372页。

10 “候亭”三迎梅兰芳

——张謇创办“伶工学社”

兴办文化教育需要经济实力支持。有识之士或企业界成功人士的经济投资对于文化教育事业发展有着积极作用。张謇是近代洋务派人士对兴办新式教育做出贡献的典型人物。他创办“伶工学社”，成为我国近代建立的第一个专业戏曲、音乐教育机构。

张謇(1853—1926.8.24)，江苏南通人。字季直，号啬庵。15岁(1868)中秀才，32岁(1885)中举人，41岁(1894)中状元，授翰林院修撰。1894年7月，中日甲午战争爆发，曾上书弹劾李鸿章。1895年受两广总督张之洞委派，在通州创办大生纱厂。1900年起，成功开办通海垦牧公司等多种企业。1911年，被学部任为中央教育会会长，后成为国内立宪派领袖。辛亥革命后，曾任南京政府实业总长。1915年8月辞职南归，晚年仍在家乡南通地区办理实业，主持江苏教育文化事业。但提倡尊孔读经，反对白话文，抵制新文化运动。1926年8月病逝于南通，享年73岁。

伶工学社创办于1919年。张謇自任董事长，由其子张孝若任社长。聘请欧阳予倩① 任主任，主持教学工作，成为我国近代第一个专业戏曲学校。学校校徽为五线谱上加毛笔和钢笔各一支，象征着融贯中西、革新戏曲之内涵。伶工学社除以戏曲为主外，还设置有西乐班、军乐班，组建军乐队、管弦乐队。张謇拥有雄厚财力资源，购置了

钢琴、风琴、大留声机以及京昆名家唱片两百余张，学校教学设备齐全。西乐班和军乐队后来还迁往上海，聘请日本专家进行教学。伶工学社毕业生平均每人会唱昆曲二十余出，皮黄戏三十余出，还会唱四部合唱。刘质平自日本留学归国后也为伶工学社聘任教授音乐。②在新、旧时代交替的历史背景下，张謇创办“伶工学社”，有着一种特殊的文化意义。

刘质平曾回忆在伶工学社教音乐时的情况。他在1968年4月3日“日记”中写道：“……（张謇）对伶工学社希望很大：一方面改革昆剧、京剧，一方面提倡世界歌剧。所以伶工学社招收对戏剧具有较好学习条件（俗称天才）的十三四岁的儿童，予以训练。社址在南通公园内，请了一帮有名的京剧昆剧老演员来教京剧昆剧文场武功的基本训练。要求先把基本功学习好，再来研究改革，有了成绩就在更俗剧场试演。对于提倡世界歌剧，有两点困难：一是儿童不能讲外国语；二是对音乐没有一些根底。即使请了有名的歌剧家来，也无从下手教学，所以必须先由研究音乐的本国人把最低限度的音乐知识与技能教好，才能研究歌剧。在当时，学习音乐的人很少，因我是李叔同的学生，予倩与叔同很熟，……我每周由上海到南通去任教两天。”③据刘质平同年4月5日“日记”所写，他在伶工学社任教有两年左右时间，应是从日本留学归国后伶工学社刚成立的时段中。他以一个亲身者的经历为我们了解伶工学社有关教学的具体情况提供了较为珍贵的资料。

张謇和梅兰芳为忘年之交，有着很深厚的友谊。他们两人保持了十余年的情谊，直到张謇去世。这期间梅兰芳曾三次受张謇邀请到南通演出。张謇为迎送梅兰芳，专门在南通城外兴建了一座“候亭”，每次都有军乐队奏乐迎送，场面颇为壮观。④

张謇还创作了一些乐歌作品。“张謇不仅花大量的精力和财力创办新式学校，还为学校创作过不少学堂乐歌。据目前统计约17首左右。……张謇的乐歌作品，其风格为凝重、深沉，古典气息较浓

厚;非常富有文采,篇幅也适宜。"⑤张謇自 1904 年开始创作乐歌,时间跨度约二十年。他的《金鱼》和《池中蒲》分别收录在沈心工《重编学校唱歌集》第二集和第四集中。

1901 年张謇曾作《变法通议》一文,他说:"变五百年之科举,而使天下人才,毕出于学堂一途。"⑥这种兴办教育的宏伟设想,是张謇后来能够大量投资于各类大学、中学、师范学校,进行教育实践活动之缘由所在。《变法通议》中提及应设立的专门学校中列有"音乐学堂",这或许是我国近代最早提出设立音乐学堂的倡议。

张謇认为,戏剧既可促进经济繁荣,又能弥补社会教育之不足。这反映洋务派人士对兴办实业、提倡新式教育、开展音乐活动的重视。他在南通和其他地区兴办了一大批教育文化事业,对中国近代早期文教事业的发展做出很大贡献。洋务运动的兴起,对我国近代工业与文教事业发展起到倡导作用,使西方文明能够"名正言顺"传入中国。张謇创办"伶工学社",历史意义亦在于此。

注释

---

① 欧阳予倩(1889—1962),湖南浏阳人。1904 年赴日本留学;1907 年参加春柳社;1911 年回国;1919 年起任伶工学社主任;1922 年参加上海戏剧协社;1926 年参加南国社。新中国成立后历任中央戏剧学院院长、中国文联副主席等职,是中国话剧事业开拓者之一。

② 张静蔚《张謇与学堂乐歌》,《音乐艺术》2003 年第 2 期,第 22—26 页。

③ 刘质平"日记",写于 1968 年。

④ 赵鹏《忘年交契金石心——张謇与梅兰芳的交往》,南通博物苑编《张謇与梅兰芳》,中华工商联合出版社 1999 年 1 月第 1 版,第 51 页。

⑤ 同注②。

⑥ 张謇《变法通议》,陈学恂主编《中国近代教育文选》,人民教育出版社 2001 年 5 月第 2 版,第 303—309 页。

11 欲救今乐之失，复古袭西当并进

——近代早期音乐创作

任何事物在发展过程中均有主流、支流之别。按曲填词的编创方式是学堂乐歌时期主流形式，其中也已蜕变出依词谱曲、属于音乐创作范畴的歌曲形式。同时，这样的音乐创作还进一步扩展到器乐作品领域，体现了近代早期音乐创作意识的萌芽与觉醒。

沈心工的属于我国近代早期音乐创作范畴的歌曲有《黄河》、《革命必先革人心》、《军人的枪弹》、《采莲曲》等，其中以《黄河》●（杨度①作词）最具代表性。词曲分别作于1904年和1905年。杨度歌词写得气势宏伟，豪情奔放。在音乐处理上沈心工用排比句蜿蜒而下，音调气质高昂，似有一泻千里之势。黄自评价这首歌曲时说："……我最爱《黄河》一首。这个调子非常的雄沉慷慨，恰切歌词的精神。国人自制学校唱歌有此气魄，实不多靓。很可惜的先生太自谦了，不肯轻易下笔，所以自谱的曲子不多。"②黄自"序"写于1936年冬。可知这首歌曲在20世纪30年代仍具积极影响。1992年11月17日公布124首（部）"20世纪华人音乐经典"入选曲目中，《黄河》列为其中第一首作品。③

李叔同创作歌曲有《春游》、《留别》、《早秋》、《浙江第一师范学校校歌》、《南京高等师范学校校歌》、《厦门第一届运动大会歌》等作品。其中《春游》●是我国近代最早创作的一首三部合唱曲。这首歌曲最初发表于1913年5月浙江省立第一师范学校校友会出版的《白

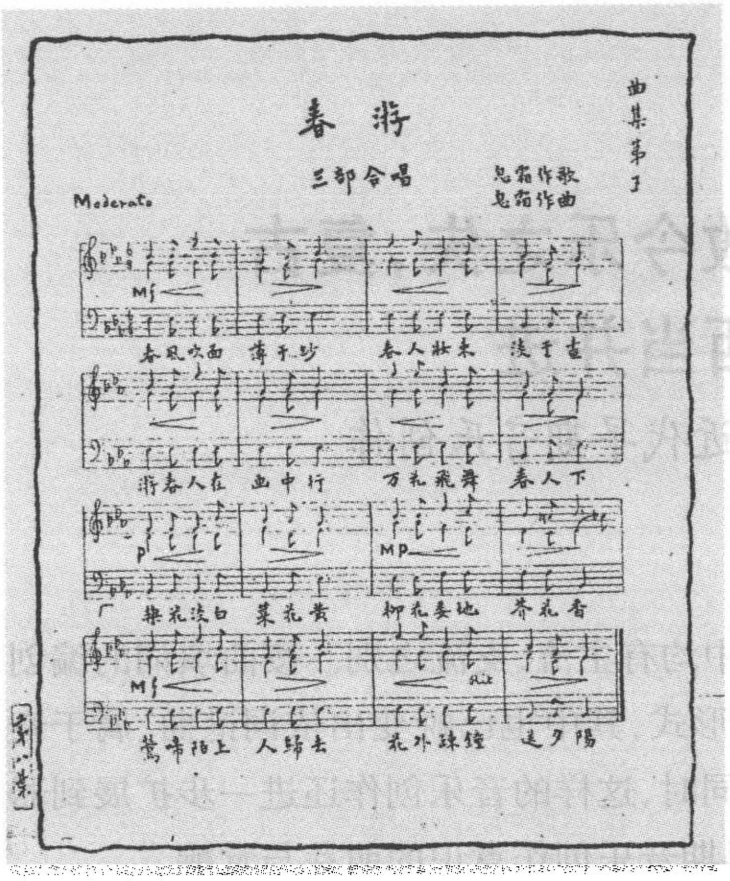

曲集第一
春游
三部合唱
息霜作歌
息霜作曲
Moderato
Mf
春风吹面 薄于纱 春人妆束 淡于画
游春人在 画中行 万花飞舞 春人下
P
MP
梨花淡白 菜花黄 柳花委地 荠花香
Mf
Rit
莺啼陌上 人归去 花外疏钟 送夕陽
李叔同

图 18 李叔同绘谱《春游》(1913 年刊《白阳》)

阳》诞生号，后于 1927 年由丰子恺收入《中文名歌五十首》，1957年再收入《李叔同歌曲集》。《春游》的歌词清丽淡雅，音乐淳朴自然，旋律、和声与曲体都写得十分工整，甚至无懈可击，长期以来成为学校合唱歌曲的典范。

《留别》（二部合唱）和《早秋》最初刊于丰子恺编《中文名歌五十首》，后收入《李叔同歌曲集》。《早秋》③为李叔同自作词曲，歌词如诗似画：“十里明湖一叶舟，城南烟月水西楼。几许秋容娇欲流，隔着垂杨柳。远山明净眉尖瘦，闲云飘忽罗纹绉。天末凉风送早秋，秋花点点头。”李叔同创作歌曲以抒情性见长，歌词凝练，旋律优美，感情细腻，意境深远，开创了我国近代抒情歌曲和艺术歌曲之先河。

沈心工作歌、许淑彬④作曲的《请君对镜》，是近代早期音乐创作中第一首分节歌形式的对唱歌曲。三段歌词分别写衣冠、面貌、内心，由浅入深，由表及里，言简意赅，语重心长。这首歌曲旋律为上、下式的对答句构成，几个音乐短句环环相扣，前后贯穿，一气呵成。尤其和本民族常用的五声音阶相结合，形成了一种五声大调式，并有钢琴伴奏谱。这是许淑彬唯一的一首传世歌曲。⑤

赵元任于 1913 年即以民间音调为素材写作了一首我国最早的风琴曲《花八板与湘江浪》。1914 年创作的钢琴曲《和平进行曲》⑥，则是我国近代第一首钢琴作品，它作于第一次世界大战期间，具有

祈求和平的人道主义反战背景。全曲共 22 小节，$\frac{2}{2}$ 拍，音调庄重而富于激情。该杂志编者在“编者注”中云：“夫乐，国之情也。偏于哀乐则衰瑟淫汰，不可以久，故必有中和之音大雅之声正其敝。……故欲救今乐之失，复古袭西当并进。……赵君元任研究乐理有日，于所谓和音者既深造有得。以其暇日，制调谐声，以自愉悦。今录其所制《和平进行曲》，以饷读者。”⑦这一段话的核心观点是“复古袭西当并进”。复古之论和欧化之谈是当时两种相当对立的观念意识，能够兼容提倡“并进”，则是一种颇有见地之思想。《和平进行曲》是我国近代在复调思维基础上创作的第一首钢琴曲，具有开创性价值。

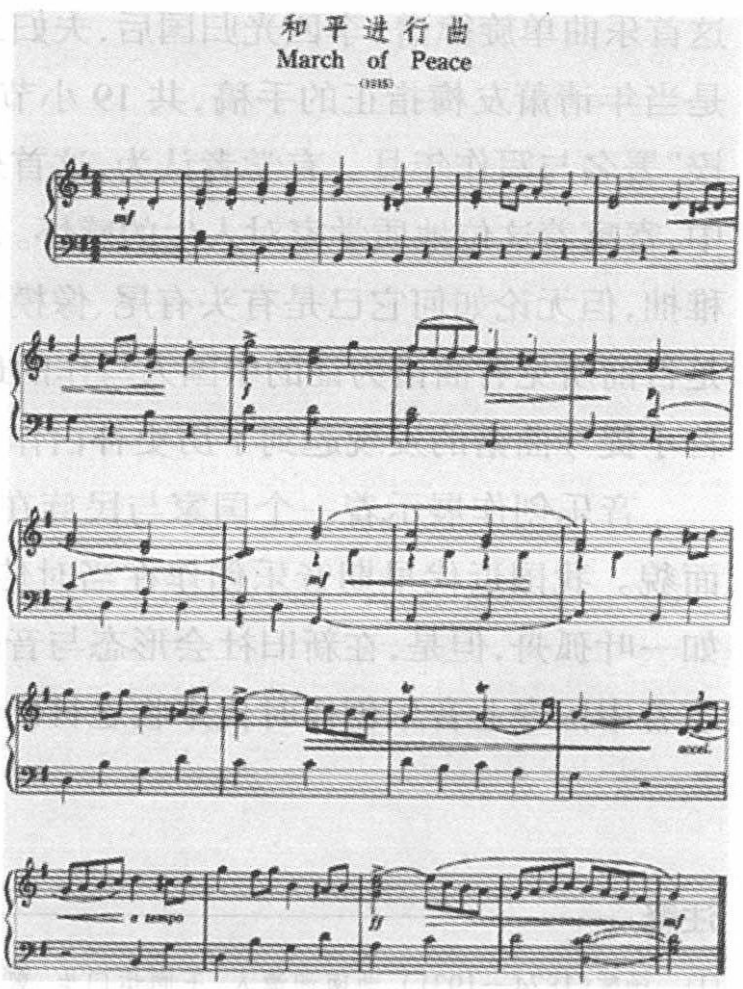


图 19　赵元任钢琴曲《和平进行曲》

有学者认为：“这时期的作品，对外来技巧，尚处学习、模仿甚至硬搬的阶段。……重要的是它促进了中西两种音乐元素的结合，产生出既区别于欧洲音乐，又不同于中国旧有音乐的中国钢琴音乐。”⑧这是十分富有历史辩证意义的理论认识。

这一时期还产生了我国近代最早的小提琴作品《行路难》，作者为李四光⑨。这份曲谱一直保存在上海音乐学院萧友梅遗物中，有学者根据萧淑娴一篇纪念萧友梅文章循此线索发现。1920 年李四光在英国留学期间曾应邀到法国巴黎作学术讲演，正月间写作了

这首乐曲单旋律谱。李四光归国后，夫妇二人是萧友梅家中常客。这是当年请萧友梅指正的手稿，共 19 小节，曲谱右上角及页侧有“仲揆”署名与写作年月。有学者认为，这首乐曲“在浪漫派风格的音乐中，寄寓着这位地质学家对人生的感怀。尽管以作曲技法而论，尚显稚拙，但无论如何它已是有头有尾、像模像样的一首小提琴曲，而且是目前所见有曲谱为证的中国人写作的最早的一首小提琴曲”⑩。这首小提琴曲谱的发现起到了历史补白作用。

音乐创作展示着一个国家与民族在特定时代音乐本体的发展面貌。我国近代早期音乐创作在当时传统音乐一片汪洋大海中犹如一叶孤舟，但是，在新旧社会形态与音乐文化形态交替之际，却标志着中国专业音乐创作时代来临之日已经为期不远。

注释

---

① 杨度（1874—1931），湖南湘潭人，王闿运门生，曾留学日本。1907 年主编《中国新报》（月刊），主张实行君主立宪，要求清政府召开国会。后曾依附袁世凯，1922 年起投向孙中山。1929 年加入共产党。晚年移居上海。著有《杨度集》。

② 黄自《〈心工唱歌集〉序》，《黄自遗作集》（文论分册），第 71—72 页。

③ 《回首百年——20 世纪华人音乐经典论文集》，中华民族文化促进会编，重庆出版社 1994 年 12 月第 1 版，第 499 页。

④ 许淑彬（1897—1973），江苏无锡人。其父许士熊曾在中国驻英大使馆工作。许淑彬青年时代就读于上海一所天主教会中学，擅长英语、法语、音乐。毕业后担任北京女子高等师范学校附中英语、音乐教师。1921 年与北京大学地质系教授李四光相识，两人均爱好音乐，许淑彬弹钢琴，李四光拉小提琴。1923 年 1 月14 日两人在北京举行婚礼，由蔡元培证婚。

⑤ 钱仁康《学堂乐歌考源》，第 20 页。

⑥ 《和平进行曲》发表于《科学杂志》1915 年第 1 卷第 1 期（创刊号），第 120—121 页。这一杂志是留美学生任鸿隽、杨杏佛、赵元任等在美国绮色佳发起成立的中国科学社创办的刊物。

⑦ 《赵元任全集》（第 11 卷），《赵元任全集》编委会编，商务印书馆 2005 年 11 月第 1 版，第 189 页。

⑧ 魏廷格《论我国钢琴音乐创作》，魏廷格著《魏廷格音乐文选》，人民音乐出版社 2007 年 4 月第 1 版，第 109 页。

⑨ 李四光(1899—1971),原名仲揆,蒙古族,湖北黄冈人。曾留学日本和英国。早年加入同盟会,参加辛亥革命。曾任北京大学地质系教授,1928年任中央研究院地质研究所所长。新中国成立后任地质部部长、中科院副院长等职。他创建了地质力学学派,对地质理论研究有重要贡献。

⑩ 陈聆群《马思聪之前的中国小提琴音乐述略》,《音乐艺术》1995年第2期,第33—36页。

§12 独立之精神　自由之思想

——史学大师王国维的音乐论著

王国维《宋元戏曲史》是我国新史学的开山之作。郭沫若曾说：“我们要说殷墟的发现是新史学的开端，王国维的业绩是新史学的开山，那样评价是不算过分的。”①他还说：“王国维的《宋元戏曲史》和鲁迅的《中国小说史略》，毫无疑问，是中国文艺史研究上的双璧。不仅是拓荒的工作，前无古人，而且是权威性的成就，一直领导着百万的后学。”②王国维治学之精髓则在于独立之精神和自由之思想。③

王国维(1877—1927)，浙江海宁人。字静安，一字伯隅，号观堂。清秀才。早年留学日本，入东京物理学校，习自然科学，并研究哲学、心理学、伦理学等。1903年起，任通州、苏州等地师范学堂教习。1907年赴北京，在学部图书局任职。辛亥革命后，随罗振玉赴日本，后在上海主编《学术丛编》。自1913年起，从事中国古代史料、古文物、古文字学、音韵学等研究。1922年再赴北京，任清华国学院教授(与赵元任、陈寅恪、梁启超并称“四大国学导师”)。生平著作六十余种，部分考证文章及诗词收入《观堂集林》，其他著作四十余

图20　王国维

种，皆见《海宁王静安先生遗书》。

王国维是我国近代在哲学、美学、文学、历史、考古等领域均有卓著声誉的学者。他的治学方法，陈寅恪④有精辟归纳：“殆可举三目以概括之者。一曰取地下之实物与纸上之遗文互相释证。……二曰取异族之故书与吾国之旧籍互相补正。……三曰取外来之观念，与固有之材料互相参证。……吾国他日文史考据之学，范围纵广，途径纵多，恐亦无以远出三类之外。此先生之书所以为吾国近代学术界最重要之产物也。”⑤王国维的治学方法为近代新史学的形成奠定了理论基础。

《宋元戏曲史》于 1914 年由上海商务印书馆出版，是王国维在吸取明清文人戏曲资料与研究成果基础上，先后写作《曲录》、《戏曲考源》、《宋大曲考》、《优语录》、《古剧角色考》、《曲调源流表》等专著，并在此基础上完成的。这是我国第一部戏曲史论著。以宋元戏曲为研究对象，系统论述了中国戏剧的起源与形成，以及艺术特征等一系列戏曲史研究中带有根本性的问题。全书共分十六章，卷首有自序，卷末附“元戏曲家小传”。这一部划时代的戏曲研究理论著作，不仅在理论观念上有新的发展，在研究方法上也有新的突破，成为现代以科学观念方法研究我国戏曲史的开山之作，在音乐学界同样具有广泛影响。

王国维作为学界一代宗师，不仅回顾历史，而且关注现实。在我国社会转型和东西方文化交流的时代背景下，对中国音乐教育甚为关切。大至对“美育”的重视，小至对小学歌唱材料，都提出了精深见解。1903 年，他在《论教育之宗旨》一文中指出：“教育之宗旨何在，在使人为完全之人物而已。……完全之人物不可不备真善美之三德，欲达此理想，于是教育之事起。教育之事亦分为三部：智育、德育（即意志）、美育（即情育）是也。……完全之教育不可不备此三者。”尤其对美育功能加以强调：“至于美育有不得不一言者。……美育者一面使人之感情发达，以达完美之域；一面又为德育与智育之手段，

此又教育者所不可不留意也。”这是我国第一次提出“美育”一词，又是第一篇提出将“美育”列入学校教育宗旨的文章。他最后说：“三者并行而得渐达真善美之理想，又加以身体之训练，斯得为完全之人物，而教育之能事毕矣。”⑥王国维在中国教育史上首次明确提出培养完全人格的智、德、美、体四育的教育主张，在近代新教育的理论建设方面起到纲举目张之作用。

1907年，王国维在《论小学校唱歌科之材料》一文对学堂乐歌之兴起给予肯定评价。他说：“今日教育上有一可喜之现象，则音乐研究之勃兴是也。二三年来学校唱歌集之出版者以数十计。大都会之小学校亦往往设唱歌一科，至夏期音乐研究会等，时有所闻焉。”王国维尤其强调美育的独立意义与价值，认为“循此标准，则唱歌科庶不致为修身科之奴隶，而得保其独立之位置欤”⑦。王国维论述音乐文字虽不多，但皆能发前人之未发，启后人之心扉，保持着“独立之精神，自由之思想”的文化品格。

康有为、梁启超和王国维既为同时代人，对音乐教育问题见解也有相似之处，对推动近代教育的发轫和学堂乐歌的发展都产生了一定影响。

康有为⑧的《请开学校折》(1898)对中国近代教育的兴办起到重要作用。文章提出“今者广开学校为最要紧矣”的主张。效法欧美“令乡皆立小学，限举国之民，自七岁以上必入之，教以文史、算数、舆地、物理、歌乐”，认为“夫养人才，犹种树也，筑室可不月而就，种树非数年不荫，今变法百事可急就，而兴学养才，不可一日致也”⑨。其中所提“歌乐”，为康有为对音乐教育早期之力荐，有首倡之功。

梁启超⑩作为维新派领袖之一，把开办新式学校和培育新型人才当做变法之本。他在《变法通议》(1896)一文中说：“变法之本，在育人才；人才之兴，在开学校；学校之立，在废科举；而一切要其大成，在变官制。”⑪认为改变官制是维新变法之关键，主张“变法”必先“变人”。文章逻辑严密、咄咄逼人。同时，梁启超也是近代音乐教

育大力倡导者之一。他认为“今日不从事教育则已，苟从事教育，则唱歌一科，实为学校中万万不可阙者”，这是梁启超关于音乐教育流传最广的名言。梁启超认为：“教育家之成德达材，视今日之生徒即他日文明灿烂之花也。”⑫对中国教育前途寄寓了殷切期望。

康有为、梁启超、王国维等历史人物在新旧交替、中西冲突的时代激流中，曾经起到过中流砥柱作用。他们都是应时代召唤而生的文化巨匠。三人都主张兴办学校，提倡音乐教育，具有登高临下、一呼百应的号召力量。有学者认为，梁启超等人的思想“构成了当时进步的音乐思想的主流，冲击着封建音乐文化，为新兴音乐艺术宣传、呐喊，产生了积极意义的影响”⑬。

康有为、梁启超、王国维都是我国近代早期思想界和学术界领袖，晚年均以悲剧式命运而告终。康有为、梁启超在维新变法失败后转向了立宪保皇，反对共和革命；王国维则于 1927 年 6 月 2 日留下“五十之年，只欠一死；经此世变，义无再辱！”的遗书自沉于颐和园昆明湖。一代文化巨星陨落，成为封建社会意识形态牺牲品。康有为、梁启超、王国维的晚年，在历史舞台上演出了一幕幕令人扼腕叹息的时代悲剧。

注释

---

① 郭沫若《古代研究的自我批判》，郭沫若著《十批判书》，东方出版社 1996 年 3 月第 1 版，第 4 页。

② 郭沫若《鲁迅和王国维》，郭沫若著《历史人物》，人民文学出版社 1979 年第 1 版，第 207—220 页。

③ 陈寅恪在《清华大学王观堂先生纪念碑铭》中云：“士之读书治学，盖将以脱心志于俗谛之桎梏，真理因得以发扬。思想而不自由，毋宁死耳。……先生之著述，或有时而不章。先生之学说，或有时而可商。惟此独立之精神，自由之思想，历千万祀，与天壤而同久，共三光而永光。”原载《清华大学消夏周刊》1929 年第 1 期，参见《陈寅恪集·金明馆丛稿二编》，生活·读书·新知三联书店 2001 年 7 月第 1 版，第 246 页。

④ 陈寅恪(1890—1969)，中国历史学家，江西义宁人。早年赴日本求学，1910 年起赴欧美(德国、瑞士、法国、美国)各大学学习达十余年。1925 年起任清华大学、

西南联合大学、岭南大学教授。新中国成立后，任中山大学教授等职。著有《隋唐制度渊源略论稿》、《唐代政治史述论稿》、《元白诗笺证稿》、《柳如是别传》等专著，为国内外学者所推崇。

⑤ 陈寅恪《王静安先生遗书序》，干春松、孟彦宏编《王国维学术经典集》（下），江西人民出版社 1997 年 5 月第 1 版，第 501—502 页。

⑥ 王国维《论教育之宗旨》，原载《教育世界》第 56 号（癸卯十四期，即 1903 年）。见孙继南编著《纪年》（增订本），第 334 页。

⑦ 王国维《论小学校唱歌科之材料》，原载《教育世界》1907 年 10 月第 148 号。张静蔚编《搜索历史》，第 54 页。

⑧ 康有为（1858—1927），广东南海人。原名祖诒，字广厦，号长素。少年时博通经史。1879 年游香港，接触西方文化。1882 年过上海，欲究西方国家进步之原因。1888 年 10 月，第一次上书清帝，建议变法，较系统地提出了改良政治的主张。1895 年在北京会试时联合一千三百多名参加会试的举人上书清帝，要求变法图强，史称“公车上书”，深受光绪帝嘉许。此后，促成了“百日维新”。戊戌政变时被清政府下令通缉，逃亡国外。辛亥革命后反对共和，策划清帝复辟。

⑨ 康有为《请开学校折》，舒新城编《中国近代教育史资料》（上册），人民教育出版社 1981 年 3 月第 2 版，第 148—150 页。

⑩ 梁启超（1873—1929），广东新会人。字卓如，号任公，别号沧江，又号饮冰室主人。举人出身。1890 年起从学于康有为，协助进行变法理论之著述。后任上海《时务报》总编辑，成为康有为最得力的助手，时人合称“康梁”。1902 年 2 月创刊《新民丛报》，尖锐批判清王朝的腐败黑暗。“五四”时期，他反对尊孔复古，批判封建文化，讴歌民主与科学。曾提倡“诗界革命”和“小说界革命”，开白话文风气之先。晚年在清华学校讲学。其著为《饮冰室合集》。

⑪ 梁启超《变法通议》，梁启超《饮冰室合集·文集之一》，中华书局 1936 年影印版，1989 年合印，第 10 页。

⑫ 梁启超《中国教育之前途与教育家之自觉》，原载《教育公报》第四年第 2 期，1917 年 1 月。见舒新城编《中国近代教育史资料》（下册），人民教育出版社 1981 年 3 月第 2 版，第 944—951 页。

⑬ 达威《梁启超、曾志忞对近代音乐文化的贡献》，《人民音乐》1983 年第 2 期，第 39—41 页。

13 徽汉融合　三甲鼎立

——京剧的成熟期

戏曲是中国传统文化中极为重要的艺术形式。自近古时期形成元代杂剧和明代昆曲两大兴盛时期以后，清初乱弹诸腔兴起，其中“皮黄腔”崛起为京剧形成奠定了基础。京剧在清末民初时期趋向成熟与繁荣，成为中国戏曲又一个登峰造极的戏剧艺术剧种。

京剧是中国“国剧”，形成于北京，成熟于北京，因此定名。乾隆五十五年(1790)“四大徽班”进京，被视为京剧诞生前奏。徽班，乃指以安徽籍艺人为主，兼唱二黄、昆曲、梆子、啰啰等腔的戏曲班社。四大徽班各有不同艺术风格。俗语云：“三庆的轴子，四喜的曲子，和春的把子，春台的孩子。”“三庆班”以连演整本大戏见长；“四喜班”以演唱昆曲著称；“和春班”以擅演武戏取胜；“春台班”以童伶演戏出名。徽班在北京盛极一时。但是，这一时期京剧还是停留在“班是徽班，调曰汉调”的诸腔拼合局面。

自此开始，中国京剧艺术发展大致可以分为“形成期”(约1790—1840)、“成熟期”(约1840—约1917)和“鼎盛期”(1917年前后—1937年前后)三个历史阶段。①

在清嘉庆、道光年间(1796—1850)，汉调(又名楚调)艺人进京，参加徽班演出。“楚调”在当时被视为“新声”，徽班兼习楚调之长，为汇合二黄、西皮、昆、秦诸腔向京剧衍变奠定了基础，逐渐进入徽

汉融合阶段。任何戏曲剧种之形成，无疑以“戏”（剧本）和“曲”（唱腔）为两大基本元素。演员则始终处于核心地位。京剧“名角”的唱腔与表演，始终在不断地推动着京剧艺术的创新、演变与发展。因此，徽、汉两腔融合，前、后“三鼎甲”著名演员的出现，成为“形成期”与“成熟期”的主要特征。

被誉为京剧“前三杰”（前“三鼎甲”）的京剧演员有余三胜、程长庚、张二奎。他们在“徽调”与“汉调”合流阶段，对于京剧的形成做出了重要贡献。

余三胜（1802—1866），湖北罗田县人。出身湖北汉调班，进京后搭徽班演唱，以嗓音醇厚、唱腔优美而蜚声京师舞台。在声腔曲调方面，他以汉调皮黄和徽调二黄腔调为基础，吸收了昆曲、秦腔等音调特点，创造出抑扬婉转、流畅动听的京剧唱腔，加强了京剧唱腔的旋律性，当时以唱“花腔”而独树一帜。他擅长的剧目以唱、做兼重为多，如《定军山》中的黄忠、《击鼓骂曹》中的祢衡、《四郎探母》中的杨延辉、《战樊城》中的伍员等，是一位讲究表情动作和有着丰富舞台经验的演员。

程长庚（1811—1880），安徽潜山人。少年时坐科于安徽，约在1830年后进京搭三庆班演出。他饰《文昭关》的伍员，腔调激昂，神情动人，声名鹊起，成为三庆班首席老生。兼能昆曲、皮黄，精于唱功，演唱时声情交融。他戏路较宽，除老生戏外，花脸、小生诸行角色也能串演。演出中，他反对观众喝彩。在供奉内廷期间，奏准免于叫好才登台演唱。不仅有很高艺术造诣，而且德高望重。程长庚还常饰配角，艺术上从不保守，成为剧坛巨擘。后来著名演员谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙、杨月楼等都得到过他的提携。

张二奎（1814—1864），原籍河北衡水。青年时即好唱戏，常业余玩唱。二十余岁时为工部都水司经承，因触犯朝廷规定，在朝任职者不得粉墨演剧而被革职。由“票友”下海演戏。至道光二十五年（1845），为四喜班头牌老生与领班人。他的演唱粗犷奔放，朴素自

然，并创造出一种重气喷字唱法，多用“京音京字”，故有“京派”之称。擅长剧目多以唱工为主的“王帽戏”，如饰《金水桥》中的李世民、《打金枝》中的唐王等。由于他为母亲治丧过于排场，定发配罪，死于通州。

在清道光、咸丰年间（约 1840—1861）的二十年里，形成了统一和谐、浑然一体的唱腔，标志着京剧艺术开始进入成熟时期。至同治、光绪年间（1862—1908），京剧占据了北京舞台的主要地位。对京剧艺术走向成熟做出重要贡献的是被誉为“后三杰”的谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬，其中谭鑫培是前后“三鼎甲”中最有成就与影响的代表人物。

谭鑫培（1847—1917），湖北武昌人，艺名“小叫天”。自幼随父学艺。11 岁进北京金奎科班，受严格的基本功训练。23 岁再去北京，入三庆班，得到程长庚赏识，以武生出演，后兼演老生戏。1880 年程长庚去世，谭鑫培改搭四喜班唱老生，与孙菊仙轮流唱大轴。四喜班名家云集，谭鑫培取各家之长，获益匪浅。1890 年，被选做内廷升平署民籍教习。1906 年，汪桂芬病故，谭鑫培独踞京剧剧坛，有“无腔不学谭”之誉。晚年时，比以前能唱高一调，更为婉转动听。谭鑫培在唱腔上，把京剧老生唱腔“花腔”化，在总结前辈表演艺术基础上，创造了老生闪板与要板技巧。在统一京剧声韵规范化方面做出了贡献。唱腔曲折委婉、回荡抑扬，创造了超越他人的“新腔”，把京剧艺术推进到一个新的成熟境界，被誉为“伶界大王”。谭鑫培所演剧目见诸记述有一百多出。其子谭小培、孙谭富英、曾孙谭元寿，皆以老生享誉后世，堪称“老生世家”。因此，谭鑫培综合了“前三杰”等老生表演之精华，成为开创京剧老生新一代表演艺术的宗师。

孙菊仙（1841—1931），天津人。1872 年以“清客串”（票友）出演闻名上海。1876 年在北京正式下海，1882 年入四喜班，1886 至 1902 年选入宫廷升平署，颇受慈禧太后宠爱。擅唱《四进士》、《逍遥津》、《失街亭》、《碰碑》等重头戏。以唱工成名，嗓音洪亮沉厚。演唱讲气

口、讲音色、讲抑扬，人称“三讲”。为人豪爽，八十高龄时还赈灾义演。隶“四喜班”时与唱青衣的梅巧玲同班。梅巧玲(1842—1882)临殁时，托他照顾梅雨田、梅竹芬二子，孙菊仙慷慨允诺，在同行中口碑极佳。

汪桂芬(1860—1906)，籍贯有湖北、安徽、北京三说。人称“汪大头”。18岁倒嗓后改习文场为程长庚操琴。后嗓音恢复，搭春台班献艺，有“长庚再世”之誉。以唱工见长，中气充足，嗓音高亢，风格雄劲激越，吐字讲究，人喻为“虎啸龙吟”。擅长剧目为《文昭关》(饰伍员)、《长亭会》(饰伍员)、《探母》(饰杨四郎)、《一捧雪》(饰莫成)、《捉放曹》(饰陈宫)、《天水关》(饰诸葛亮)等。汪桂芬在“后三杰”中出道最晚，而去世最早。

在京剧成熟时期，每个行当都涌现出成批的优秀演员，老生行除“后三杰”外，还有汪笑侬、贾洪林、刘鸿升等；武生(光绪初才正式确立武生独立行当)有杨月楼、俞菊笙、杨隆寿、黄月山、李春来等；旦角有陈德霖、王瑶卿等；净行有黄润甫、金秀山和裘桂仙等；丑行有罗寿山、王长林、萧长华等。之后进入“生旦并重”鼎盛时期，出现了京剧流派纷呈、蔚为壮观的局面。

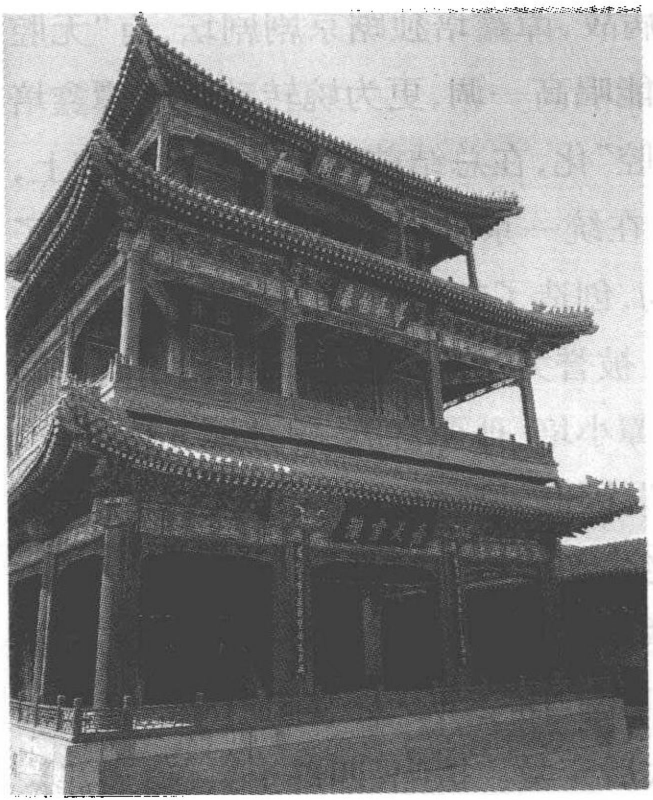


图21　北京故宫宁寿宫畅音阁大戏台

咸丰(1851—1861)末年，皮黄戏班即被召进宫内演戏。三庆班、四喜班、双奎班等都曾在宫中“伺候戏”。这种外班进宫演出，由“升平署”下达“精忠庙”(清代管理民间梨园事务的衙门)办理。程长庚为三庆班掌班，曾长期担任精忠庙首，被赝赏六

品顶戴。北京故宫宁寿宫建有畅音阁大戏台，反映了清宫中观赏戏曲艺术的气派。据统计，从光绪九年(1883)至宣统三年(1911)，挑选的民籍教习多至一百五十余人。慈禧太后堪称“戏迷”，喜好戏曲，尤嗜皮黄，不仅网罗名艺人为教习，还可随时点传戏班入宫演戏。被挑入宫演出的演员，唱京剧者占绝大多数。各行京剧名角如孙菊仙、杨月楼、汪桂芬、谭鑫培、朱素云、杨小楼、乔蕙兰、孙怡云、陈德霖、王瑶卿、金秀山、罗寿山、王长林等，都曾被召入宫中。慈禧观剧时，对唱念、做表、服饰、装扮等颇多指点，这对于京剧唱念做打要求严谨以及讲究行头等风尚均产生一定影响。她还亲自主持将昆弋连台戏《昭代箫韶》(杨家将故事)翻改为皮黄本之事。慈禧尤喜谭鑫培、侯俊山、杨小楼演戏，无该伶则慈心不欢。因此，上行下效，清朝达官贵人皆以喜爱京剧为时尚。假如说，慈禧对中国近代社会腐败、政治专断、外交失利负有罪愆之责，那么，她对京剧的兴盛与发展则多少做出了贡献。当时有诗云：

歌舞编成内教坊，颐和日日奏霓裳。
新来学得谭家调，小部音声独擅场。②

注释

① 《中国京剧史》(全三卷，修订版)，北京市艺术研究所、上海市艺术研究所组织编著，上海戏剧出版社 1999 年 9 月第 1 版。

② 余从、周育德、金水《中国戏曲史略》，人民音乐出版社 1993 年 12 月第 1 版，第 295—297 页。

§14 传统音乐最后一片肥沃土壤

——嬗变繁衍的传统音乐乐种

传统音乐是中国数千年来音乐文化之积淀，也是人类音乐文化的宝库。中国社会逐步走向工业化与现代化，传统音乐则不可避免地遭遇厄运。因此，近代以农业经济为主要生产方式的中国，属于传统音乐最后一片肥沃土壤。从一些嬗变繁衍的乐种中，我们或许能够了解传统音乐的生存方式与发展趋向。

所谓传统音乐，是指历史上曾经存在过的宫廷音乐、民间音乐、文人音乐和宗教音乐经世代相传、遗存至今的形式与作品，属于人类非物质文化遗产范畴。在中国近代，传统音乐大致有这样四种生存方式：1.原生态传承现象；2.自生自灭现象；3.嬗变繁衍现象；4.改进创造现象。传统音乐本身具备旺盛生命力以及传承社团、机构、家族、个人等传承脉络是原生态连续性传承保证，如昆曲、古琴音乐、新疆木卡姆、福建南音、西安鼓乐、广西侗族大歌、蒙古长调等。自生自灭现象由于传统音乐本体接近于为时代所淘汰，或则由于传承链条断线而消失。前者如“劳动号子”，机械化生产方式使它失却了生存环境与发展空间；后者在于传承者只是一种个体行为，随着传承人离世，音乐随之消失。嬗变繁衍现象发生于社会与文化转型阶段，即在新、旧音乐文化交替之际，传统音乐依然有着时代需要的理由和嬗变繁衍的土壤，产生出一些新的传统音乐品种。改进创造现象其本质已经跨入了“专业音乐创作”门槛。这样几种传统音乐的生存

方式，上面所说情况不过列其典型而已。其中，一些嬗变繁衍的传统音乐乐种，构成这一时期传统音乐的独特风景线。现略举几例：

越剧在传统戏曲中是兴起最晚而发展最为迅速的剧种，因发源于浙江省绍兴地区嵊县一带，即古越国所在地而得名。最初由当地说唱音乐“落地唱书”发展而来。1851 年左右，农民在农闲季节，用“四工唱书调”和“哀哀调”两种唱腔由两人配合说唱。1904 年左右，向边唱边演的戏曲雏形发展，由七八人同台以串戏形式演出，分生、旦、净、丑角色，内容有才子佳人的“文书”和帝王将相的“武书”，并有“文书走田庄，武书进茶坊”之说。由于加强了歌唱性，有人称之为“小歌班”，又因笃鼓和尺板由专人敲击，时时发出“的的笃笃”的伴奏声，也有人称其为“的笃班”。①

光绪三十二年（1906）春节期间，嵊县农民搭起“草台”演出《赖婚记》、《倪凤煽茶》、《珍珠塔》等剧目，演化出一种“吟哦调”唱腔，很受群众欢迎，由此，开始进入上海等城市演出。1923 年，“绍兴文戏”男班在上海“大世界”演出。同年，嵊县偏僻山村施家岙办起第一个女子越剧科班，其中有第一代越剧著名女演员施银花（1911—1984），并赴上海演出。在越剧声腔中，“四工腔”的建立，为女子越剧发展奠定了基础。1928 年后，女子文戏班大量涌现。1936 年后，女班终因扮相俊美、唱腔流畅取代了男班，盛行于浙江和上海。演出剧目以才子佳人戏为主，如《梁山伯与祝英台》、《碧玉簪》、《三看御妹》等。1935 年定名为“越剧”的这一新兴剧种，终于赢得民众喜爱，得到了社会各界的公认。

20 世纪 40 年代是越剧黄金时期。袁雪芬于 1942 年首创改革，在剧本、导演、服装、舞台布景、灯光、乐队等方面进行了一系列革新，在声腔方面也与琴师合作创造了“尺调腔”，成为新越剧的声腔基调。范瑞娟创造了“弦下腔”，进一步丰富了越剧声腔。1946 年 5 月，袁雪芬组建雪声剧团把鲁迅小说《祝福》改编为《祥林嫂》上演，在社会上引起很大反响。越剧著名演员有尹桂芳、袁雪芬、筱丹桂、

范瑞娟、傅全香、徐玉兰、竺水招、张桂凤、徐天虹、吴筱楼等号称“十姐妹”的强大阵容，组成多个剧团演出。越剧唱腔以柔美、缠绵、哀婉、抒情见长，兼有凄凉、悲昂的色彩。之后逐渐形成了袁派、尹派、范派、傅派、徐派以及稍后的戚雅仙派等，呈现了一个新兴地方剧种的兴旺发达局面。

评剧是在民间说唱“莲花落”和民间歌舞“蹦蹦”基础上发展起来的戏曲剧种。最早产生于河北省东部滦县、迁安一带农村，1910年左右形成于唐山。初名“落子戏”或“蹦蹦戏”，后名“平腔梆子戏”，简称“平戏”。“莲花落”是长期流行于民间的一种说唱形式，俗称“落子”。因其主要伴奏乐器由七块竹板用绳子串在一起，又叫节子板。“蹦蹦”原是流行于东北各地一种民间歌舞形式，也使用节子板作为主要乐器，一丑一旦，自打自唱，边歌边舞，两者音乐大同小异，后融合成“蹦蹦戏小班社”，以唱为主，很少说白，成为“评剧”早期形式。1909年，艺人成兆才(1874—1929)等组成庆春班进入唐山演出，吸收冀东民间音乐创造行当使用唱腔，由演员扮演，采用全套河北梆子乐器伴奏等项全面性改革，取名“平腔梆子戏”，成为评剧前身。30年代，开始使用“评剧”名称。著名演员芙蓉花等先后将评剧带到北平。30年代中期到上海演出。白玉霜(1907—1942)的演唱艺术使评剧日臻成熟。他与刘翠霞、爱莲君、喜彩莲被称做评剧“四大名旦”。评剧行当已有青衣、花旦、老旦、小生、老生、小丑之分；表演保持了民间小戏活泼、自由、生活气息浓郁之特色，唱腔形成变化板式结构，伴奏以胡胡(板胡)为主，并吸收了京剧的打击乐器，成为在华北、东北地区广为流行的地方戏曲剧种。

黄梅戏原名黄梅调、采茶戏，是在皖、鄂、赣三省毗邻地区，以黄梅采茶调为主的民间歌舞基础上发展而成的戏曲剧种。在清朝中期至辛亥革命前后，从民间歌舞发展为“两小戏”和“三小戏”，产生了完整故事的本戏，号称“大戏36本，小戏72折”。前者如《乌金记》、《七仙女下凡》；后者如《打猪草》等。曲调有各种民歌体的“花

腔”，板式变化体“平词”、“仙腔”等，还有介于两者之间的“彩腔”。只用打击乐器，人声帮腔，以载歌载舞为特点，所谓“三打七唱”（三人操打击乐器，七个演员表演），属于农民自娱性形式。20世纪上半叶，黄梅戏逐渐开始职业化，并从农村草台进入城市舞台，出现了固定班社与职业戏曲艺人。30年代著名演员查振卿、丁永泉分别带黄梅戏班进入上海。剧目有连台本戏《文素臣》、《华丽缘》、《蜜蜂记》等，唱腔和伴奏乐器方面也有所改革。黄梅戏唱腔委婉清新，表演细腻动人，是我国传统音乐在民间歌舞基础上嬗变繁衍而产生的地方性戏曲剧种。

天津时调渊源于明、清俗曲，是在南北曲基础上发展起来的说唱音乐，腔调有“靠山调”，新、老“鸳鸯调”，“落尺时调”，“落五时调”等。此外，与“临清时调”（又称丝调，俗名窑调）曲牌也有一定源流关系。天津时调在20年代开始有了职业性演唱人员。唱词以七字句为主；板式有慢板、中板、二六板、垛子板等；伴奏乐器多用大三弦和四胡、节子板。最早登台演唱时调的是兼唱京韵大鼓的赵宝翠，其后著名演员有高五姑、秦翠红、赵小福、姜二顺等。传统曲目有《踢毽儿》、《放风筝》、《光棍哭妻》、《秦楼悲秋》等。天津时调成为具有天津地区语音声调、地方特色的曲艺品种。

山东琴书产生于清代乾隆初年鲁西南菏泽（古曹州）地区，属于农民自娱的“玩局”。最早为民间小曲联唱体，共有小曲二百余首，其中以“上合调”、“凤阳歌”、“叠断桥”、“汉口垛”、“垛子板”、“梅花落”最为常用，称“老六门主曲”。自清末至近代开始撂地演出，流传地区日益广泛。音乐演变为以“凤阳歌”和“垛子板”为主要曲调，中间穿插少量小曲的结构形式。以扬琴为主要伴奏乐器，演唱中篇书目为主，开始登台演出。分南、北、东三路。南路琴书有流行于鲁西南以茹兴礼（1888—1960）为代表的“茹派”；北路琴书以济南为中心，有流行于鲁西北以邓九如（1894—1969）为代表的“邓派”；东路琴书以广饶、博兴为中心并流行于胶东各地以商业兴（1895—1970）

为代表的“商派”。分回目演唱作品有全部《白蛇传》、《秋江》；中篇作品有《王定保借当》、《三上寿》、《梁祝姻缘记》等七八十部；长篇书目有《杨家将》、《包公案》等，是近代流行于城乡的主要说唱曲种之一。

江南丝竹是丝竹乐的一种。乐器组合以二胡、笛子为主。清末民初开始流行于上海和江苏南部、浙江西部的长江三角洲一带。目前所知最早江南丝竹乐集社组织为上海建立的“文明雅集”（1911）。之后，又相继成立了“钧天集”（1915）、“清平集”（1917）、“雅歌集”等集社。专业性的称做“丝竹班”，乐社为固定性质，在婚丧嫁娶或民间节日集会时演奏；业余性的叫做“清客串”，属于自娱性质，常集合在茶馆与私人住宅等处定期或不定期地演奏。

江南丝竹乐队编制较为灵活。一般为三五人，多则七八人。所用乐器有二胡、琵琶、扬琴、笛、箫、笙、鼓、板、木鱼、铃等，色彩多偏重于清秀、悠扬，音乐风格明朗、轻巧、欢快，反映了江南地区山清水秀的民俗风貌与人文精神。乐曲相对固定，有《欢乐歌》、《行街》①、《云庆》、《三六》、《慢三六》、《中花六板》、《慢六板》、《四合如意》等，号称“八大名曲”。此外，还有《老六板》、《柳青娘》等也较为流行，乐曲大都来源于民间器乐曲牌。1919年“国声社”编著《国声集》，是目前所见最早记录上海丝竹乐的乐谱。

广东音乐形成于清末民初。最初流行于广州及珠江三角洲一带，后来曾风靡全国各大城市，成为一种新型的民间器乐合奏形式。最初以琵琶为主奏乐器，辅以筝、箫、三弦、椰胡等；后来演变为“五架头”组合，即采用二弦（粗弦硬弓）、提琴（类似板胡的中音乐器）、三弦、月琴、横箫五种乐器。1926年吕文成从上海丝竹音乐中吸收二胡，并改造成粤胡，从潮州音乐中吸收秦琴，加上扬琴，号称“三架头”。前者称做“硬弓组合”，后者叫做“软弓组合”。其后，在“三架头”基础上，增加了琵琶、三弦、箫等丝竹乐器。广东音乐这样的乐器组合编制一直沿用至今。

丘鹤俦②于1917年编著《弦歌必读》，收录了25首小调曲谱。

这是目前所见最早的广东音乐曲集。1919年又编著了《琴学新编》两集，对于广东音乐早期传播起到了重要作用。何柳堂③（琵琶）、吕文成④（高胡）、严老烈⑤（扬琴）三人的革新与创造对于广东音乐进一步发展有着重要贡献。广东音乐乐曲结构一般具有短小精悍、一气呵成之特色。旋律优美，富于歌唱性。粤胡大量运用滑音，使得音调缠绵，具有浓郁的地方色彩。扬琴有着清脆、明亮与珠落玉盘的效果，许多乐曲风格各异、精致洒脱，如《雨打芭蕉》、《鸟投林》、《步步高》、《平湖秋月》、《双声恨》、《赛龙夺锦》、《连环扣》、《旱天雷》等，均为广东音乐的经典名作。这一时期先后出现了六十多位广东音乐曲作者，创作了五百多首乐曲，他们以集体性力量缔造了广东音乐的繁荣时代。

王殿玉⑥是坠琴和擂琴音乐创始人。坠琴后来成为河南坠子、豫剧、吕剧等主要伴奏乐器。擂琴拉奏可以模仿人声和各种戏曲唱腔。王殿玉是近代一位富有创造性的民间弓弦艺术大师。

中国传统文化始终是一个相对性概念，不同历史时期有不同文化传统。近代传统音乐的嬗变繁衍是其中一种方式，与改进创造现象一样，从历史长远角度来说，也必将成为我国传统音乐文化的一个重要组成部分。

注释

① 连波《越剧音乐史初探》，《音乐艺术》1995年第1期，第32—38页。

② 丘鹤俦（1880—1942），广东台山人。9岁学习粤剧音乐。13岁时加入“八音班”当唢呐手。1903年左右定居香港，教授广东音乐。1932年回故里在茶楼等地表演。1934年曾到美国纽约等地演奏。1942年病逝于香港。

③ 何柳堂（约1870—1934），广东番禺人。出身于琵琶世家。1923年前后，活跃于广州业余音乐社团。1925年在香港“钟声慈善社”教授广东音乐。1931年出版《琵琶曲集》，共附乐谱43首，用工尺谱记写，创作了《饿马摇铃》、《醉翁捞月》、《赛龙夺锦》、《七星伴月》等乐曲。是广东音乐早期奠基人之一。

④ 吕文成（1898.3.12—1981.8.22），广东中山人。1901年随父迁居上海。1919年参加

“中华音乐会”。二三十年代曾组织粤乐组赴北京、天津、武汉等巡回演出，后定居香港。灌制广东音乐和粤曲唱片270张之多。吕文成是广东音乐高胡演奏的创始人。创作、改编了二百余首广东小曲，《平湖秋月》、《焦石鸣琴》、《步步高》、《二龙戏珠》、《惊涛》、《下山虎》、《烛影摇红》等均为其代表作。对于将广东音乐改造为“三架头”结构起到了重要作用。

⑤ 严老烈（1850年前—1930年后），原名兴堂，广东人。善奏扬琴。在1910年间曾与何柳堂、罗绮云等将广东旧曲加花作新谱。如将粤剧的过场音乐《三级浪》改编为扬琴曲《旱天雷》，另有《倒垂帘》、《连环扣》、《到春来》、《归来燕》等，均为广东音乐代表性曲目。

⑥ 王殿玉（1899.10.12—1964.11.28），山东郓城人。10岁学弹唱“三弦书”。15岁时创造了拉弦乐器坠琴。1922年，又改革共鸣箱，加长琴杆，改为檀木，起名为“擂琴”，用以模仿人声和各种戏曲唱腔，如京剧中的《借东风》、《武家坡》、《空城计》、《玉堂春》等剧目。1923年在山东济宁演出时观众人山人海。1925年在济南演出大擂拉京剧，被誉为“天下第一弦”、“丝弦圣手”等。后曾到天津、上海、西安等地演出。

§15 改弦更张　何去何从

——近代早期音乐思潮

思潮者，思想之大潮也。作为社会思潮支流之一的音乐思潮，是指在一定历史时期，基于对音乐实践的不同认识与主张而产生或者相同、或有差异、或则对立的思想潮流。在中国由封建社会向近代民主共和政体过渡的古今交替和中西文化冲突之十字路口，中国音乐何去何从，形成了近代早期各种音乐思潮萌芽之涌动。

1911年10月10日，在同盟会①推动下，发动武昌起义。各省纷纷响应，清政府迅速解体。孙中山于12月回国，被推举为临时大总统。1912年1月1日在南京成立中华民国临时政府。2月12日，清帝被迫宣告退位，结束了我国长达两千余年封建专制皇朝统治。中国音乐文化也面临着自身的抉择。正如有的学者所说：“引进学堂乐歌是中国人民的主动选择。”②近代早期学习西乐思潮是在西洋音乐传入和中国传统音乐不同审美观念差异的比较之中，对中国音乐出路与前途思考而引发出来的观念与主张，具有对近代音乐发展规律进行理论性探讨之价值。

廉士于1883年发表《乐者古以平心论》一文，典型地反映了固守封建礼乐观文人的主张。他说：“平之惟何？厥有乐在。且夫古所谓乐，亦岂在声容、度数之末哉。盖乐有乐器、有乐意；钟、鼓、管、籥，此乐器也，和平正中，此乐意也。……故乐则圣人之心所发，而天下

之心咸范于圣人之心，是以能终和且平也，此则乐之功也。”③作者（生平不详）观点鲜明，主张音乐应以儒家“和平正中”为准则，追求“其声必淡”、“其舞必庄”，志在复古。这种音乐思想，在近代封建文人中存在较为普遍。

20世纪初期，随着西方音乐愈益广泛传播，人们对中西音乐文化关系理性认识也更为深入。匪石④于1903年发表《中国音乐改良说》，对中国传统音乐进行无情抨击。他说：“今日乐曲之号称稍古者，乃推昆曲。昆曲始于明嘉靖之岁，逮今未远，而能者盖寡。而所谓京音，所谓秦声，所谓徽曲，风靡中土，迭为兴废。鄙哉，亡国之音也。”匪石对中国音乐持全盘否定态度：“故我敢下一断语曰：世人其不言乐，苟有言，则于古乐今乐二者，皆无所取焉。”从而提出了“盖为至重至复之大问题”，即音乐改良的主张，结论是：“故吾对于音乐改良问题，而不得不出一改弦更张之辞，则曰：西乐哉，西乐哉。”⑤一般认为，这是匪石提出走“西化”道路最有代表性的文字。有学者认为《中国音乐改良说》“是一篇中国近代音乐史的第一声春雷，是启迪同时期音乐家创作‘新音乐’的号角，是预示中国音乐将要走的新的道路，……可称为我国近代音乐史的启蒙之作”⑥。

曾志忞于1904年《乐典教科书·自序》⑦中说：“中国之物，无物可改良也，非大破坏不可，非大破坏而先大创造亦不可。破坏好古之迂见，扫净近今之恶习，苟利于国，当发明之。”文章不泛泛而谈，单刀直入地阐述问题实质，有针对性地批评了音乐改良说。他还说：“近年来因教育而少少知唱歌之要矣，因唱歌而少少知音乐之要矣。于是创音乐改良之说，于是立音乐改良之会。呜呼！革新中国不当如是耶?虽然，今日之言改良音乐，犹五十年前之练洋操、购兵轮耳，口令未改，驾驶无人也。噫！”他的文字立意高远，笔锋犀利，发人深省。上述观点是在西方音乐潮流涌向中国时，国人对中国音乐前途产生的三种典型的不同思想认识与主张。

学堂乐歌的兴起乃是清末民初时期新音乐文化的一股时代洪

流。20世纪初期文化界对之褒多贬少。蔡锷（以“奋翮生”署名）《军国民篇》(1902）中即云：“……日本自维新以来，一切音乐皆模法泰西，而唱歌则为学校功课之一。然即非军歌、军乐，亦莫不含有爱国尚武之意，听闻之余，自可奋发精神于不知不觉之中。”⑧竹庄《论音乐之关系》(1904）一文云：“欲改良今日之中国人心风俗，舍乐歌末由。学校为风俗人心起原之地，则改良之著手，舍学堂速设唱歌科末由。”⑨《学校唱歌集》编著大意（1906）曰：“乐歌之作用，最足以发起精神，激扬思想。……凡每上一科，即可令学生歌咏一遍，以鼓舞其兴会，开展其胸襟，俾不致有萎靡不振之态。”⑩凡此种种，足以说明学堂乐歌作为近代中国新音乐之开端所具有的社会地位与影响，引起社会各界的重视与反响。这一音乐思想潮流在当时起着主流地位作用。

梁启超曾云：“凡‘思’非皆能成‘潮’，能成‘潮’者，则其‘思’必有相当之价值，而又适合于其时代之要求者也。凡‘时代’非皆有‘思潮’；有思潮之时代，必文化昂进之时代也。其在我国，自秦以后，确能成为时代思潮者，则汉之经学，隋唐之佛学，宋及明之理学，清之考证学，四者而已。”⑪精辟论述了我国学术思潮的时代价值与历史影响，对于音乐思潮的认识也具有借鉴意义。

中西音乐关系以及传统音乐的历史定位始终是中国近代音乐思潮的核心问题，在不同历史阶段的音乐实践中往往都围绕着这一命题展开。我国近代早期音乐思潮尽管在理论层面较为浅显，但是，人们在中国社会与文化转型过程中寻求中国音乐“改弦更张”以及“革新音乐”思想，反映一种历史性的要求和进步的时代意义。

注释

---

① 同盟会，全称“中国同盟会”。在孙中山倡导下于1905年8月20日在日本成立，之后遍及全国。以“驱除鞑虏，恢复中华，建立民国，平均地权”为革命纲领。提出

“民族、民权、民生”的三民主义学说。至 1911 年 10 月武昌起义，掀起全国规模的“辛亥革命”。1912 年 8 月，同盟会改组为国民党。

② 冯文慈《中外音乐交流史》，湖南教育出版社 1998 年 7 月第 1 版，第 301 页。

③ 廉士《乐者古以平心论》，《万国公报》1882—1883，Vol No.15，总 9313，第 54 页。见张静蔚编《搜索历史》，第 30—31 页。

④ 匪石（1884—1959），原名陈世宜，号倦鹤，江苏江宁人。肄业于江苏省中华经书院，攻词学、经文考证，并接受新学。曾留学日本数年，归国后任苏州政法学堂教务。一度游南洋。1946 年入蜀，任教于重庆南林学院。1951 年返上海，被聘为上海文物保管委员会编纂，直至逝世。张乐《此匪石非彼匪石》一文认为“写作《中国音乐改良说》的匪石并不是词学家陈匪石”（《音乐研究》2007 年第 4 期，第 19—24页），故匪石身世暂存疑。

⑤ 匪石《中国音乐改良说》，原载《浙江潮》1903 年第 6 期。见张静蔚编《搜索历史》，第 34—38 页。

⑥ 张静蔚《中国近代音乐史的珍贵文献——纪念〈中国音乐改良说〉发表 100 周年》，《音乐研究》2003 年第 3 期，第 30 页。

⑦ 曾志忞译补《乐典教科书·自序》，1904 年农历七月十五日广智书局出版。见张静蔚编《搜索历史》，第 47—48 页。

⑧ 奋翮生《军国民篇》，原载《新民丛报》1902 年 2 月第 3 号。见张静蔚编《搜索历史》，第 33 页。

⑨ 竹庄《论音乐之关系》（常州音乐会演说稿），原载《女子世界》1904 年第 8 期。见张静蔚编选、校点《中国近代音乐史料汇编（1840—1919）》，人民音乐出版社 1998 年 12 月第 1 版，第 214 页。

⑩ 无锡城南公学堂《学校唱歌集》“编著大意”（1906），见张静蔚编《搜索历史》，第 23 页。

⑪ 梁启超《清代学术概论》，东方出版社 1996 年 3 月第 1 版，第 1 页。

§16 学界泰斗　人世楷模

——近代音乐教育领军人物蔡元培

蔡元培是我国学界“一代宗师”。他提出“思想自由，兼容并包”办学方针，在封建思想意识占统治势力之中国，犹如划破夜空浮现出一缕黎明曙光，照亮了知识分子的行进前程。蔡元培逝世后，举国上下，不论政治信仰，不分政党派别一致表示深切哀悼。毛泽东在唁电中称他“学界泰斗，人世楷模”①，给予了崇高评价。

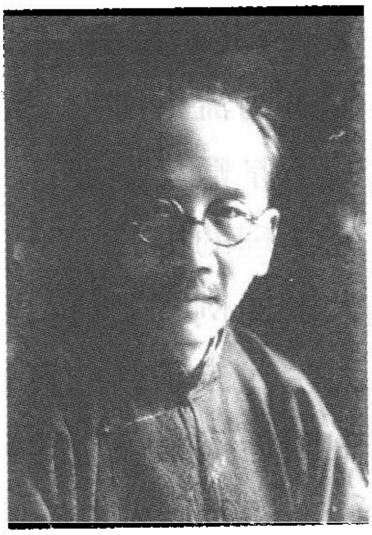


图 22　蔡元培

蔡元培(1868.1.11—1940.3.5)，浙江绍兴人，字鹤卿，号孑民。17 岁中秀才，23 岁中举人，26 岁参加殿试中进士。1894 年授翰林院编修。1898 年 9 月回绍兴，兴办教育。1901 年抵上海，先任南洋公学教员，继任爱国女校校长。1903 年任中国教育会副会长。1904 年任光复会会长。1905 年加入同盟会。1907 年留学德国，次年入莱比锡大学研究哲学、文学、美学、心理学和历史。1911 年武昌起义后归国。1912 年 1 月被任命为中华民国南京临时政府教育总长。因不满袁世凯专权，辞职后赴德、法留学。1916 年 11 月归国。12 月 26 日总统黎元洪任命蔡元培为北京大学校长。1920 年赴欧美各国考察教育，次年回国。1923 年 1 月为抗议教育总长干涉司法独立，提出辞职，旋赴

欧洲从事学术研究，1926年回国。1927年6月被南京国民政府任命为大学院院长。1928年4月，被特任为国立中央研究院院长。1931年"九一八"抗战后，力主抗日，和宋庆龄、杨杏佛等发起"中国民权保障同盟"，任副主席。1937年上海沦陷，移居香港。1940年病逝。②

蔡元培是中国近代教育事业的开拓者。1912年任南京临时政府教育总长后，起草了一系列教育法令，对中国教育制度进行了前所未有的改革。他认为："教育有二大别：曰隶属于政治者；曰超轶乎政治者。专制时代(兼立宪而含专制性质者言之)，教育家循政府之方针以标准教育，常为纯粹之隶属政治者。共和时代，教育家得立于人民之地位以定标准，乃得有超轶政治之教育。"③区分封建专制时代与民主共和时代教育方针之不同性质，成为检验教育是否具独立品格的一块试金石。

蔡元培出任北京大学校长后，提出了"大学者，研究高深学问者也"的著名主张。他说："若徒志在做官发财，宗旨既乖，趋向自异。……光阴虚度，学问毫无，是自误也。……方今风俗日偷，道德沦丧，北京社会，尤为恶劣；败德毁行之事，触目皆是，非根基深固，鲜不为流俗所染。诸君肄业大学，当能束身自爱。"④他还说："大学并不是贩卖毕业证书的机关，也不是灌输固定知识的机关，而是研究学理的机关。"⑤蔡元培提倡"学术本位"的办学理念，"仿世界各大学通例，循思想自由原则，取兼容并包主义"的办学方针，为北京大学注入了新的灵魂，校风为之一变，"学风丕振，声誉日隆"，成为中国近代第一流的名牌大学。

蔡元培大力提倡美育，他的美育思想在中国近代教育发展史上有着重要的地位与影响。他说："美感者，合美丽与尊严而言之，介乎现象世界与实体世界之间，而为津梁。……故教育家欲由现象世界而引以到达实体世界之观念，不可不用美感之教育。"⑥《以美育代宗教说》是他论述美育思想极其重要的一篇文章。他提出："鉴激刺感情之弊，而专尚陶养感情之术，则莫如舍宗教而易以纯粹之美育。纯粹

之美育，所以陶养吾人之感情，使有高尚纯洁之习惯，而使人我之见、利己损人之思念，以渐消沮者也。”⑦他还说：“美育的名词，是民国元年我从德文 asthetische erziehung 译出，为从前所未有。在古代说音乐的，说文学的，说书画的，都说他们有陶冶性情的作用，就是美育的意义。”⑧

蔡元培还是我国近代将美育引入教育实践之中的倡导者。在担任北大校长后，亲自讲授“美育”课程，同时积极倡议、建立各种与美育有关的学术研究团体，其中主要是画法研究会、书法研究会和音乐研究会。北京大学在我国高等学府创办音乐社团，蔡元培有开山之功。⑨1920 年 3 月，创办国内第一份音乐刊物《音乐杂志》。北京大学音乐研究会会员初为三十余人，后增至二百多人。初设钢琴、提琴、古琴、丝竹、昆曲五组，后又增设唱歌班。对我国近代高等学校实施美育教育产生至关重要的影响。

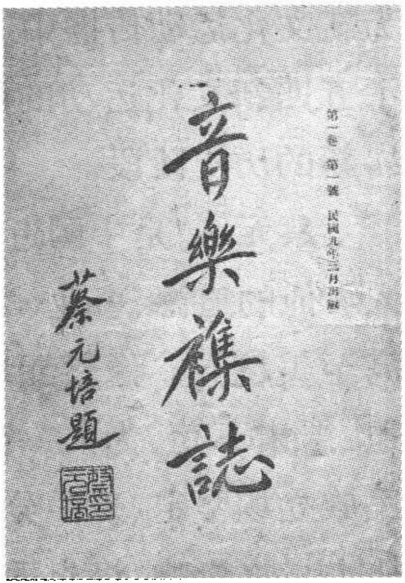


图 23　北京大学《音乐杂志》创刊号

1922 年 10 月 2 日，北京大学附设音乐传习所（以下简称“北京大学音乐传习所”）正式成立，萧友梅任教务主任，标志着中国近代第一个专业音乐教育机构诞生。至 1927 年 7 月，北京政府教育总长刘哲下令停办北京大学音乐传习所和北京艺专音乐系。同年 6 月，蔡元培出任中华民国大学院院长。11 月，与萧友梅在上海创办我国第一所独立高等音乐学府——国立音乐院。所有这些，都体现了蔡元培美育思想所具有的实践意义。蔡元培在中国树起一面提倡美育的大旗，是我国近代音乐文化事业的主要开拓者和奠基者之一。

蔡元培在北京大学担任校长期间是他教育生涯中最为辉煌的一页。他不仅领导了一个北京大学，而且影响了中国一代知识分子的思想。同时，在接受陈独秀主编《新青年》提倡科学、民主，反对旧思想、旧礼教，提倡白话文、反对文言文的时代潮流中，北京大学成

为新文化运动传播中心。这些不断摩擦出来的思想火花，终于点燃了五四新文化运动的熊熊烈火。中国近代音乐也随之进入了一个崭新的历史阶段。

蔡元培“是中国近代历史上一位集立德、立功、立言于一身的伟人。他的道德、事业、学问，一直被人称颂”⑩。人格魅力是人生的至高至美境界。像蔡元培这样待人和蔼可亲、宽厚平易，处事从容不迫、严肃不苟，为人一生清廉、两袖清风，教育兼容并包、春风化雨，民族立场坚定、爱憎分明，终生几乎无过之完人，对中国知识分子人格力量之影响，将永垂青史。

注释

① 重庆《新华日报》，1940年3月8日。

② 金林祥《思想自由　兼容并包——北京大学校长蔡元培》，山东教育出版社2004年11月第1版。

③ 蔡元培《对于教育方针之意见》，原载《东方杂志》1912年第8卷第8号。见陈学恂主编《中国近代教育文选》，人民教育出版社2001年5月第2版，第324页。

④ 蔡元培《就任北京大学校长之演说》(1917年1月4日)，陈学恂主编《中国近代教育文选》，第334—337页

⑤ 蔡元培《北京大学第22年开学式演说词》(1919年9月20日)，《蔡元培全集》(第3卷)，第700页。

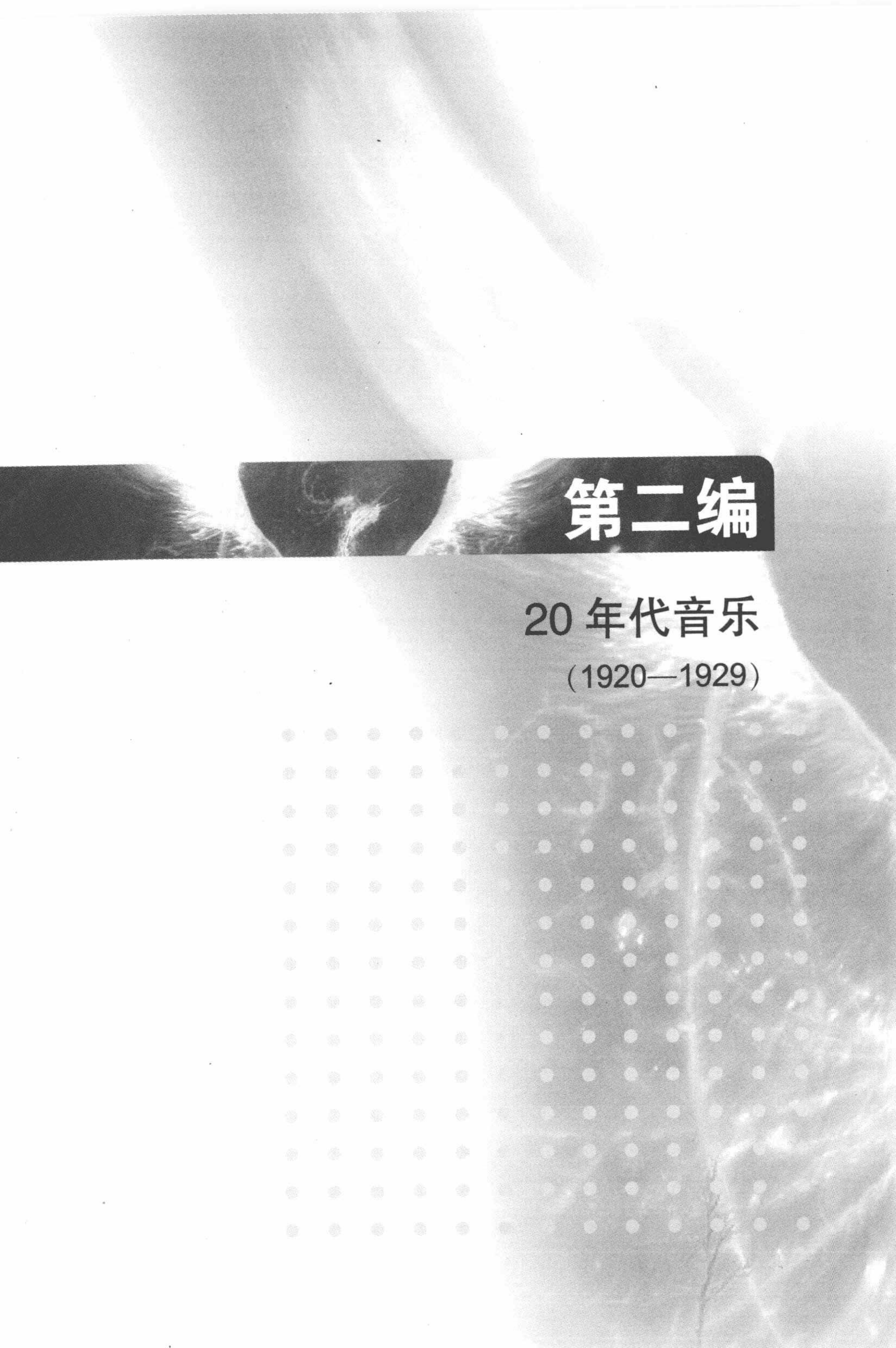
⑥ 同注③，第328页。

⑦ 蔡元培《以美育代宗教说》，原载《新青年》1917年第3卷第6号。见陈学恂主编《中国近代教育文选》，第338—342页。

⑧ 蔡元培《二十五年来中国之美育》，《蔡元培全集》(第7卷)，浙江教育出版社1997年11月第1版，第79页。

⑨ 1916年初，北京大学十多个学生发起成立“北京大学音乐团”，公推夏宗淮为会长。不久，社团扩充为国乐与西乐两组。1918年6月6日改为北京大学乐理研究会；同年12月20日更名为音乐讲习会；1919年1月27日改名为北京大学音乐研究会，蔡元培兼任会长，4月19日举行一场音乐会，共19个节目，由蔡元培登台一一介绍。见黄旭东、汪朴编著《萧友梅编年记事稿》，中央音乐学院出版社2007年10月第1版，第107—109页。

⑩ 同注②，第374页。



第二编

20 年代音乐

（1920—1929）

17 科学与民主的洗礼

——五四新文化运动开辟的音乐道路

历史往往会定格在特定画面。1919年5月4日，北京大学等三千余名学生在天安门前集会，群情激昂，高呼“外争主权，内除国贼”、“取消二十一条”、“拒绝和约签字”等口号，反对北京政府在巴黎召开的“和平会议”上准备签字承认英、法、美、日等国在华特权的不平等条约。会后举行大规模示威游行。由此，“五四”揭开了中国人民反帝反封建爱国运动的历史序幕。

五四运动实际包括了五四爱国运动和五四新文化运动两个互为因果、不可分割的历史层面。作为爱国运动，以北京学生实行总罢课，全国各重要城市工人罢工、商人罢市、学生罢课，纷纷支援。6月10日，以北京政府被迫释放被捕学生，撤销曹汝霖、陆宗舆、章宗祥职务，拒绝在和约上签字而取得胜利告终。作为新文化运动，则是一场文化觉醒、思想启蒙运动。

早在1915年9月，陈独秀①在上海创办《青年》杂志，从第2卷起改名为《新青年》②。《新青年》的问世，标志着新文化运动的崛起，反对旧道德，提倡新道德，反对旧文学，提倡新文学，以尖锐、泼辣的思想和自由、生动的文风引起了中国社会各界广泛关注与巨大反响。《新青年》高举民主和科学两面大旗，以民主抨击封建专制，用科学扫荡愚昧迷信。恰如鲁迅所说：“无论是古是今，是人是鬼，是《三

坟》、《五典》，百宋千元，天球河图，金人玉佛，祖传丸散，秘制膏丹，全部踏倒它。”③在向封建文化旧势力宣战中显示了一往无前、义无反顾的勇气与决心。五四运动成为我国近代民主主义革命新、旧两个阶段历史坐标与分水岭。

近代中国是一个大师辈出的时代。无论文学界、哲学界、史学界、数学界、美术界、戏剧界、地理学界、地质学界、建筑学界、人口学界、音乐界等人文社会学科和自然学科领域均有一批令人仰慕的学者涌现。现代学子都能背出一长串这些大师的名字。他们在旧时代的中国，犹如黑暗夜空中璀璨的群星闪烁着光芒。其时代原因在于“五四”时期为中国知识分子请来了两位导师——“德先生”(Democracy)和“赛先生”(Science)。德先生让中国人懂得什么叫民主；赛先生教中国人了解什么是科学。在几千年漫长的封建社会中养成只知道“君君、臣臣、父父、子子”的伦理道德观念和只会背诵、解读“四书五经”作八股文的中国文人，终于认识到西方存在着和中国传统文化完全不同的文明。诚然，中国人向来以拥有灿烂的古代文明而自豪；同样，西方人也以拥有先进的现代文明而骄傲。当这两种文明在20世纪的中国发生碰撞时，无论“西体中用”还是“中体西用”，这些对立观念产生都不足为奇。甚至有人全盘否定中国传统文化，提出“打倒孔家店”的口号，也是因为袁世凯复辟称帝，掀起了“尊孔读经”的逆流。当时李大钊、陈独秀、鲁迅、胡适等都向“孔家店”猛烈开火。鲁迅《狂人日记》中将“仁义道德”归纳为“吃人”二字，对封建礼教进行猛烈抨击。李大钊曾说：“余之掊击孔子，非掊击孔子之本身，乃掊击孔子为历代君主所雕塑之偶像的权威也；非掊击孔子，乃掊击专制政治之灵魂也。”④无论如何，从长远的历史进程来看，五四运动为中国开辟了一条通向现代政治、经济和文化的道路。尽管这样一条道路需要经历一个艰难曲折和耐心等待的岁月。

20世纪20年代中国音乐文化进入了名副其实的专业音乐创

作时代。它已经超越了学堂乐歌时期以“旧曲填词”为主体的编创方式，而是一种真正意义的音乐创作。这些音乐作品的共性特征都鲜明地渗透了“五四”文化精神，以崭新的音乐形式与生动的音乐形象体现五四运动所提倡的民主、自由、平等、博爱思想。或者说，他们的音乐作品都属于“五四”时代文化产物。音乐是一门技艺性极强的艺术，但隐藏在技艺之中和凌驾于技艺之上的却是文化与精神。这是音乐艺术的真正灵魂。从这一层面上说，五四新文化运动开辟了一条前所未有的中国专业音乐创作道路。

中国从封建社会“三纲五常”（君为臣纲、父为子纲、夫为妻纲；仁、义、礼、智、信）道德标准培养唯唯诺诺的臣民、奴才，到五四新文化运动培育一代具有民主、科学精神的大师、学者，是一个时代飞跃。人的观念意识与文化素养在很大程度上决定着社会精神面貌。这样一种历史性转折，在 20 世纪 20 年代音乐文化发展中，留下了极为鲜明的时代印记。

注释

① 陈独秀（1879—1942），中国共产党创始人和早期领导者。字仲甫，号实庵，安徽怀宁人。早年留学日本。1915 年起主编《新青年》。1917 年任北京大学文科学长。1918 年和李大钊创办《每周评论》，是五四新文化运动的主要领导人之一。1921 年 7 月在中共第一次代表大会上被选为中央局书记。1927 年 7 月离开中央领导岗位。1929 年 11 月被开除出党。1932 年被国民党逮捕。1937 年 8 月出狱。1942 年病故于四川江津（今重庆市）。

② 《新青年》杂志编辑部于 1916 年迁往北京。1918 年 1 月第四卷起改为同人刊物，由陈独秀、钱玄同、高一涵、胡适、李大钊、沈尹默等轮流编辑。五四运动爆发后休刊半年。1919 年 10 月前后编辑部迁返上海，陈独秀复任主编。

③ 鲁迅《忽然想到·六》，《鲁迅全集》（第 3 卷），人民文学出版社 2006 年 1 月第 1 版，第 45 页。

④ 李大钊《自然的伦理观与孔子》，《李大钊全集》（第 3 卷），河北教育出版社1999 年 9 月第 1 版，第 454 页。

§18 日月光华　旦复旦兮

——萧友梅早期音乐教育活动与音乐创作

萧友梅是中国近代音乐史上首屈一指的人物，也是中国音乐教育史上屈指可数的伟人。他在我国音乐教育事业方面所做出的历史性贡献，是在音乐文化历史转型特定时代背景下，开创了一种前所未有的中国专业音乐教育模式。

图 24　萧友梅

萧友梅（1884.1.7—1940.12.31）原名乃学，字思鹤，后改名友梅，号雪朋。出生于广东省香山县（今中山市）石岐镇。1889 年举家迁往澳门，随其父学习古文与书法。邻居有一位葡萄牙传教士，家有风琴。他后来在《自书简历》中写道：“自幼从父读书，在澳门居住十年，时闻邻近葡萄牙人奏乐，羡慕不止，然未能有机会学习也。”① 1900 年赴广州入时敏学堂学习。1902 年赴日本留学。② 先在日本高等师范附中插班学习。1904 年入东京音乐学校学习唱歌与钢琴。③ 1906 年进入东京帝国大学文科教育系，同时学习音乐与教育学两门专业。同年，加入同盟会。1909 年 7 月在东京帝国大学毕业，并获东京音乐学校“修了证书”。

萧友梅于 1909 年夏回国后，同年 10 月参加归国游学毕业生第一次考试，次年 3 月获“文科举人”执照；5 月在京城保和殿参加第

二次考试，被学部授予“七品小京官”。1912年1月1日，孙中山就任中华民国临时大总统，萧友梅被委任为总统府秘书员。袁世凯于2月13日任大总统，南京教育部暂时解散。4月，萧友梅至广州任广东省教育司学校科科长。10月接教育部通知以官费派往德国留学。29日，从天津启程经由俄国赴德，11月10日抵达柏林。④成为我国近代音乐家中“近采日本，远法德国”之第一人。

1913年1月8日，萧友梅由柏林转学至莱比锡。同时在莱比锡音乐院和莱比锡大学学习。1915年7月，在莱比锡音乐院毕业。1916年6月27日，萧友梅向莱比锡大学提交博士论文《至十七世纪的中国管弦乐队之历史研究》⑤。7月26日进行口试答辩。1919年10月22日正式获博士证书，授予哲学博士学位。⑥萧友梅于1917年向教育部汇报在德国学习成绩的报告，并提出“给予研究期限一年”理由书，⑦计划先在德国研究，再赴瑞士研究与考察国民教育，转赴法国、英国、美国研究，最后在欧洲各国观察各族之特性，并搜集人类学材料。

萧友梅于1920年3月回国，4月在北京政府教育部任职，5月为《卿云歌》谱曲，成为我国近代“国歌”曲作者之一。⑧歌词取自《尚书大传·虞舜篇》。“日月光华，旦复旦兮”，意为日月光华，自强不息。

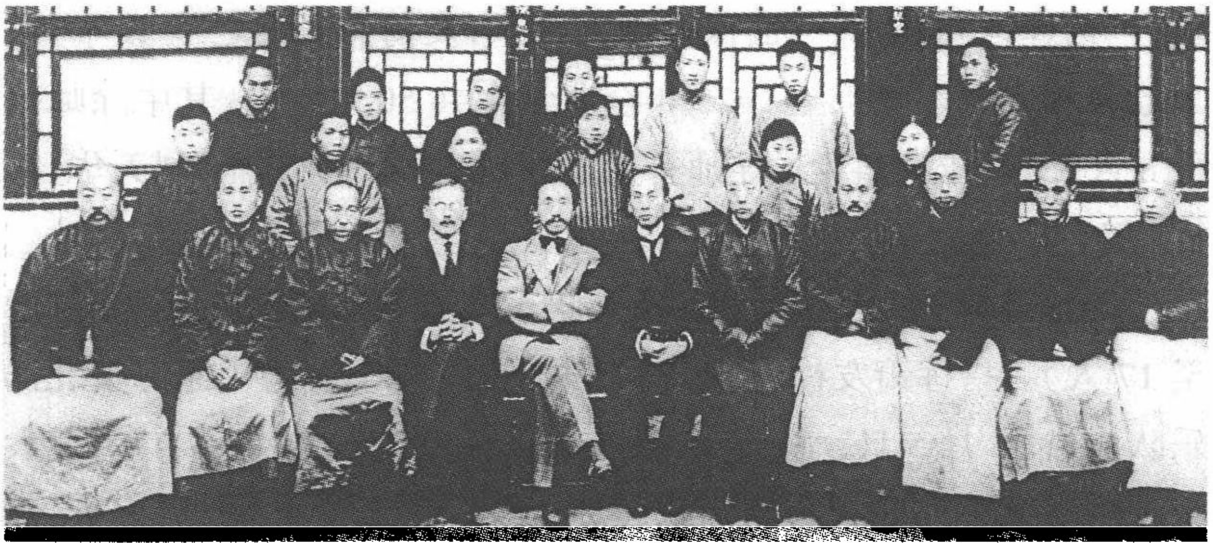


图25　北京大学附设音乐传习所(补行)开幕式纪念(1922.12.12)

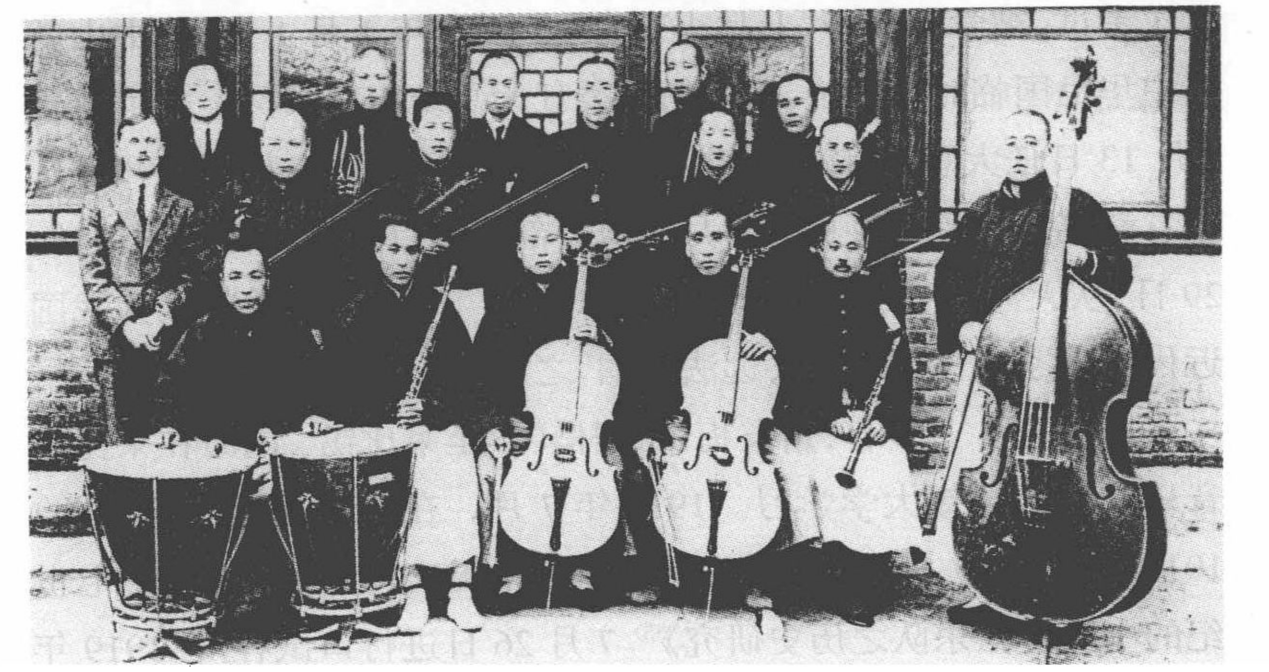


图 26　北京大学管弦乐队(1923.11)

9 月，应蔡元培之请，任北京大学中文系讲师及音乐研究会导师。1920 年 9 月 18 日《北京大学日刊》刊登音乐研究会课程表中有萧友梅讲授和声与音乐史报道。1922 年 8 月 1 日，在原北京大学音乐研究会基础上经萧友梅提议、蔡元培赞同，学校第九次评议会研究通过，成立我国近代第一所高等专业音乐教育机构——北京大学附设音乐传习所，10 月 2 日正式成立。蔡元培兼任所长，萧友梅任教务主任。办学方针为“以养成乐学人才为宗旨，一面传授西洋音乐，包括理论和技术，一面保存中国古乐，发扬而光大之”。设本科、师范科和专科。该所至 1925 年全所学生共 50 人左右，其中除师范科 8 人外，余皆选科生。导师有萧友梅、杨仲子、易韦斋、刘天华、嘉祉⑨等。

1923 年 4 月，北京大学管弦乐队正式成立，共有 15 人(11 月增至 17 人)。指挥萧友梅，钢琴嘉祉、杨仲子，乐手多聘用原海关北洋乐队成员。5 月 5 日，举行第一次交响音乐会。至 1927 年 5 月，北大管弦乐队共举办四十余场音乐会。⑩演奏海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特等作曲家的部分交响乐作品以及萧友梅自己创作的两部管弦

乐曲——《新霓裳羽衣舞》和《哀悼进行曲》。

萧友梅的音乐创作大致可分为德国、北京、上海三个阶段。

第一阶段：德国时期。萧友梅创作了《夜曲》（钢琴曲）、《小夜曲》（弦乐四重奏）、《在暴风雪中前进》（铜管乐与钢琴）、《哀悼进行曲》（管弦乐）、《秋思》（钢琴与大提琴）等，多作于 1916 年。⑪ 萧友梅在德国期间的音乐创作，自己编号有 28 部作品，形式为西洋音乐各类器乐形式作品，但目前已多散失。

第二阶段：北京时期。萧友梅创作了大量歌曲作品。1922 年 10 月出版《今乐初集》（收入歌曲 21 首）；1923 年 8 月出版《新歌初集》（收入歌曲 25 首）；1924 年 5 月出版《新学制唱歌教科书》第一册，10 月出版第二册，12 月出版第三册（三册各收入歌曲 10 首，均由商务印书馆出版）。这些歌集是我国最早出版的作曲家个人作品专集。此外，还创作了《新霓裳羽衣舞》（钢琴谱和乐队总谱，1923）、《注音字母歌》、《“五四”纪念爱国歌》等。《别校辞》（Op.40，易韦斋词、萧友梅曲，1924）是目前所知我国近代最早的一首大型女声合唱曲，系萧友梅专为北京女子高等师范学校音乐系首次毕业音乐会（1924 年 5 月 17 日）而作。“这首女声合唱曲在北大管弦乐队的伴奏下演出，这在 20 世纪 20 年代是一部形式十分新颖的音乐作品。作为毕业生的学业告别仪式歌，《别校辞》有着特殊而深远的象征意义；作为我国第一首以 Cantata 体裁创作的大型合唱曲，更有着重要而丰富的历史价值。”⑫

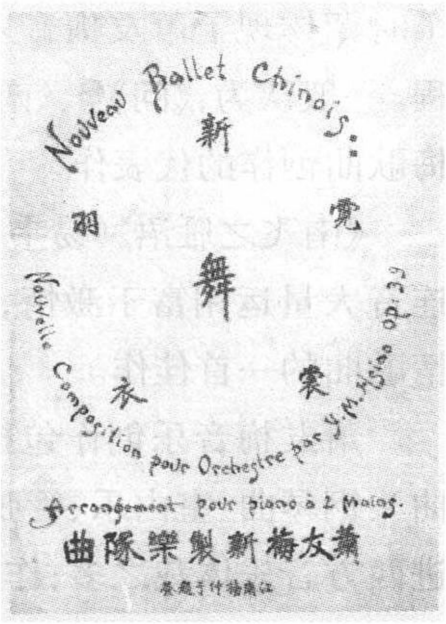

Nouveau Ballet Chinois:
新霓裳羽衣舞
Nouvelle Composition pour Orchestre par Y. M. Hsiao op. 39
Arrangement pour piano à 2 mains.
蕭友梅新製樂隊曲

图 27 《新霓裳羽衣舞》封面（1923）

第三阶段：上海时期。歌曲创作以“抗日救亡”为主。济南“五三惨案”后，他创作《国耻》等三首歌曲（1928）；“九一八”抗战后创作

《从军歌》(1931)等歌曲。⑬还写作了混声四部合唱曲《春江花月夜》(张虚若词,1929)。这一时期萧友梅已将主要精力投入于音乐教育事业之中,音乐创作则退居较为次要地位。

萧友梅三个时期的音乐创作有着因地制宜、因时制宜之特色。在德国阶段多以纯音乐的器乐形式为主,在北京阶段则以学生和知识分子作为主要接受对象;在上海阶段,国难当头,他的歌曲创作和国家、民族命运紧密地联系在一起,表现了强烈爱国救亡精神。这三个时期体现了萧友梅音乐创作的阶段性成果及其创作思想发展历程。一般认为,《问》●、《南飞之雁语》●、《“五四”纪念爱国歌》是萧友梅歌曲创作的代表作。

《南飞之雁语》(易韦斋词)收入《新歌初集》。旋律优美抒情,三连音大量运用富于激情,二段体结构有着情绪对比效果,是近代抒情歌曲的一首佳作。

萧友梅音乐创作包括歌曲(合唱曲、独唱曲、艺术歌曲、群众歌曲)、钢琴曲、室内乐、管弦乐曲等多种形式,主要集中在20年代。引进西方音乐体裁之多,作品数量之大,当时难有人相媲美。因此,在我国专业音乐创作领域,他有着拓荒者地位。在北京期间,萧友梅于1921年1月应聘为国立北京女子高等师范学校音乐体操专修科科主任;1925年兼任国立北京艺术专门学校音乐系主任。萧友梅对我国近代高等专业音乐教育同样有着开创者之功绩。

1927年6月,教育总长刘哲下令停办北京大学音乐传习所和北京艺专音乐系。萧友梅也像《南飞之雁语》歌词所云:“欲留不可留,欲住无从住!”到南方寻觅他音乐教育事业的归宿之地。

孟子曾说:“故天将降大任于斯人也,必先苦其心志,劳其筋骨,饿其体肤,空乏其身,……”(《孟子·告子下》)北京政府停办北大音乐传习所是对他人生事业的第一次沉重打击,他在挫折中逐步走向成熟。萧友梅后来能够在我国近代专业音乐教育事业上取得辉煌业绩,不是一种偶然性现象。

注释

① 萧淑娴《萧友梅业绩之一二》,戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》,上海音乐出版社 1993 年 12 月第 1 版,第 104 页。

② 陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》附录二“萧友梅生平年表”,上海音乐出版社 1990 年 12 月第 1 版,第 562 页。

③ 张前《中日音乐交流史》,第 372—382 页。

④ 黄旭东、汪朴编著《萧友梅编年记事稿》,中央音乐学院出版社 2007 年 10 月第 1 版,第 59—79 页。

⑤ 萧友梅的博士论文,廖辅叔先生于 1988 年首译为《17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》,留德博士孙海则于 2007 年新译为《至十七世纪的中国管弦乐队之历史研究》,两者之差异在于该论文研究内容之下限。17 世纪(1600—1699)以前,其下限划至 1599 年;至 17 世纪,则包括“至清初止”(1644 年建立清皇朝)。详见孙海《萧友梅留德史料新探》,《音乐研究》2007 年第 1 期。

⑥ 孙海《萧友梅留德史料新探》,《音乐研究》2007 年第 1 期,第 18—32 页。

⑦ 《本部留德学生萧友梅学业成绩报告及请予研究期限一年理由书》(摘录),原载 1917 年 3 月 20 日发行的《教育公报》第四年第 4 期。详见《人民音乐》(评论版) 2006 年 1 月号,第 40—41 页。

⑧ 中国近代“国歌”,清朝有《巩金瓯》(严复词、溥侗编曲),宣统三年八月十三日(1911 年 10 月 4 日)由清政府颁定;1912 年中华民国临时政府颁布《五旗共和歌》(沈恩孚词、沈彭年曲)为中华民国国歌;袁世凯任总统与称帝期间,以《中国雄立宇宙间》(荫昌词、王露曲)为国歌;北京政府时期,《卿云歌》(词取自《尚书大传·虞舜篇》,萧友梅曲)于 1921 年经国会通过,正式定为国歌;南京政府时期,《中华民国国歌》(孙逸仙词,程懋筠曲)作于 1928 年,1930 年 3 月 20 日由国民党规定为代“国歌”,1937 年定为“国歌”。《义勇军进行曲》(田汉词、聂耳曲)作于 1935 年,1949 年 9 月 27 日全国政协第一次全体会议定为代国歌,1982 年正式定为国歌。

⑨ 嘉祉(Vladimer A.Gartz,生卒年不详),德裔俄籍钢琴家。1919 年来中国后,在北京大学音乐传习所、北京女子高等师范学校、北京艺专同时任教,并担任北大音乐传习所管弦乐队钢琴演奏员。1927 年离开中国赴美洲。《新乐潮》第 1 卷第 1 号(1927 年 6 月)载有刘天华《在饯别钢琴师嘉祉先生的席上说的几句话》、吴伯超《别嘉祉先生》和初浩《钢琴师嘉祉先生在华略历》三篇文章。祁斌斌《中国音乐教育史上的一颗晨星——北京女子高等师范学校音乐系研究》一文中曾说道:嘉祉赴南美洲途经朝鲜时,由于听从医生“他的身体向南美洲去,非死在那里不可”的劝告后,又回到了北平,在“国立北平女子师范学院档案”中,从 1938 到1939 年的卷宗里,都有嘉祉的名字(见中央音乐学院音乐学系 2004 级硕士学位论文,第 64 页)。因此,嘉祉在中国至少住到 1939 年,此后则去向不明。

⑩ 萧友梅《普通乐学》,《萧友梅全集·第 1 卷·文论专著卷》,陈聆群、洛秦主编,上海音乐学院出版社 2004 年 11 月第 1 版,第 339 页。

⑪ 《萧友梅全集·第2卷·音乐作品卷》,陈聆群、洛秦主编,上海音乐学院出版社2007年7月第1版,第1—140页。

⑫ 祁斌斌《由〈女高师周刊〉再认识女高师音乐系》,《音乐研究》2009年第1期,第39—53页。

⑬ 萧友梅自1916年起一生创作的音乐作品,目前所见共116首(部),见《萧友梅全集·第2卷·音乐作品卷》。

19 言有易，言无难

——语言学家赵元任的歌曲创作

“言有易，言无难”是一句治学格言。1925年赵元任应聘为清华学校国学研究院导师，这六个字是他当时为全班唯一写作语言学论文的学生写下的批语，语言学界家喻户晓。在近代中国，身兼音乐界名人者，唯赵元任一人而已。

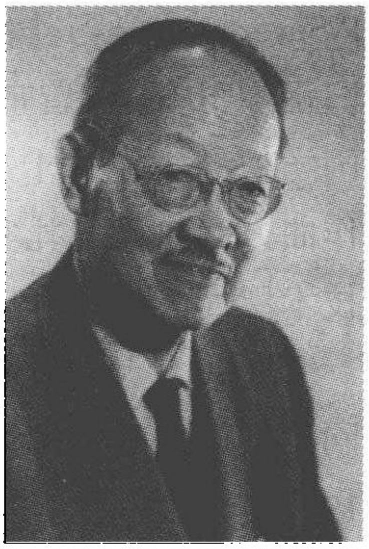


图28　赵元任

赵元任（1892.11.3—1982.2.24），祖籍江苏武进阳湖县，出生于天津。1901年全家回常州青果巷居住。童年在家塾中接受中国传统文化教育。他的六世祖是乾隆年间写下“李杜诗篇万口传，而今已觉不新鲜。江山代有才人出，各领风骚数百年”著名诗篇的史学家兼诗人赵翼①。赵元任11岁时父母双亡。14岁就读于常州溪山小学，开始接受新式教育，此年开始写日记，数十年未再中断，至今完整无缺地保存了七十六年的日记。1907年入南京高等学堂预科。他学过英、德两门外语，深得美籍英语教师嘉化（D.J.Carve）喜爱，常被邀家中做客。嘉化夫人善弹琴、唱歌，赵元任从她那里开始接受了西方音乐的启蒙教育。

1910年春，赵元任到北京参加庚子赔款第二期赴美公费留学

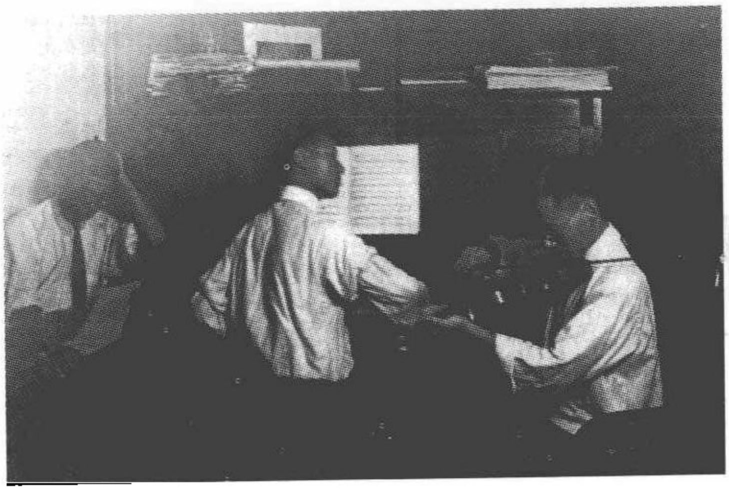


图 29　赵元任带着旧钢琴到芝加哥做博士后（1918）

生考试，在全国四百余名考生中以第二名成绩录取，同年 8 月，同榜 70 人遣派赴美。②先入康乃尔大学主修数学，选修物理、音乐，1914 年获数学学士学位；1915 年转入哈佛大学攻读哲学，同时选修正规的和声、对位、作曲课，教授有希尔（E.B.Hill）和帕尔丁（W.R.Spaulding）。1918 年获哈佛大学哲学博士学位。此外，他还在芝加哥和加州大学做过短期研究生。1919 年回康乃尔大学物理系任教一年。赵元任在美国期间还曾向美国音乐家姜斯东（E.Johnstone）、括尔斯（J.T.Quaries）和席佛曼（S.P.Siwerman）学习作曲、和声与钢琴。他早在 1911 年就购买了一架旧钢琴，1918 年曾带着心爱的钢琴到芝加哥做博士后。赵元任在美国学习与工作的十一年中，始终与音乐相伴。在声乐、钢琴与理论作曲方面打下了扎实功底，为在“五四”以后歌曲创作的勃发奠定了技术层面的良好基础。

1920 年夏，赵元任回国，在清华学校讲授数学、物理和心理学。同年冬曾为来中国讲演的英国哲学家罗素（Bertrand Russell，1872—1970）担任翻译。每到一地，他能很快地学会用当地方言进行翻译。由此，他决定集中精力专攻语言学。1921 年秋，为冲破封建包办婚姻，与新婚夫人杨步伟同去美国，在哈佛大学研究语言学，同时教授汉语、哲学，并到法、德、英等国考察进修。1925 年初，赵元任应聘回国，成为清华“四大国学导师”之一，并担任学校音乐委员会主任，参与发起成立“琴韵歌声研究会”。1928 年 3 月，受聘为中央研究院历史语言研究所研究员，兼任语言组主任。曾先后到苏、浙、粤、皖、

赣、湘、鄂等地进行方言调查，同时收集民歌，以及各地戏曲、说唱等唱片六七百张。因此，赵元任是我国近代最早有计划地深入民间、实地调查与采集民歌之第一人。这些民间音乐素材在他的歌曲创作中发挥了重要作用。

赵元任的音乐创作，据《赵元任全集》(第 11 卷)统计，共有 148 首(部)之多，其中除 7 首器乐类作品③外，其余 141 首均为声乐作品。先后出版有《新诗歌集》、《儿童节歌曲集》和《民众教育歌曲》三部歌集。④此外，《尽力中华》(1920)、《平民学校校歌》(1922)、《呜呼！三月一十八》(1926)等都是有广泛影响的作品。《西洋镜歌》(1935)、《我是个北方人》(1937)、《背着枪》(1939) 等为 30 年代作品；《老天爷》(1942)是 40 年代在国内流传最广的一首歌曲。20 年代是赵元任音乐创作的一个迸发期，以《新诗歌集》为代表。这些歌曲题材的别开生面、旋律的精美新颖、调性色彩的转换运用等，震撼了当时文化界。

萧友梅说："近十年来出版的音乐作品里头，应该以赵元任先生所作的《新诗歌集》为最有价值。赵先生虽然不是向来专门研究音乐的，但是他有音乐的天才，精细的头脑，微妙的听觉。他能够以研究物理学、语言学的余暇，作出这本 Schubert 派的艺术歌(art song)出来，替我国音乐界开一个新纪元，更值得我们的崇敬。"⑤《新诗歌集》绝大多数是用新诗人胡适、刘半农、徐志摩、刘大白等人诗作，这些用白话文写作的新诗在当时都是脍炙人口的佳作，内容鲜明地体现了"五四"精神。赵元任在曲调写作与和声配置方面同时做了"中国派"的实验，因此，《新诗歌集》有着重大时代影响与现实价值。一般认为，《卖布谣》、《教我如何不想他》、《海韵》是赵元任歌曲创作的代表作。

《卖布谣》⑥(刘大白词)采用无锡当地一首同名民谣作为素材创作，为 $\frac{5}{4}$ 拍。赵元任说："这个歌用五拍子似乎很奇怪，其实中国的音乐理论上虽然没有'一板四眼'的音乐，而在读四字韵文(例如有些

祭文)的时候,差不多总是用五拍子。所以这个歌的节律(rhythm)倒一点不是学什么柴科夫斯基的玩意儿,简直就是用中国的节奏就是了。”⑥内容反映了作者对20年代中国农村经济破产和农民贫困生活的忧虑与同情。全曲以一个音型节奏贯串,旋律质朴,手法新颖。

《教我如何不想他》(刘半农词)四段歌词写春、夏、秋、冬四季自然景色,抒发作者无时无刻不在“思念祖国和念旧”之情。春天的飘逸、夏日的凉爽、秋天的伤感、冬日的凋零,都有细腻而富于变化的表述。作者运用调性表情加强了歌曲的感情意境。整首歌曲的调性布局为:E—B—E—e—G—e—E,每段尾句运用我国京剧西皮原板过门的旋律作为素材,以富于民族风格的特性音调点出主题,可谓画龙点睛。这首歌曲问世后,至今传唱不衰。

《听雨》●(刘半农词)(见特选谱例3)的词曲感情都十分细腻。赵元任说:“这个歌调儿是本常州吟古诗的调儿而加以扩充的,而且时间也差不多改得慢一倍。……这个歌的伴奏全是取雨点的动机,仿佛有一点肖邦的♭D前奏曲(Op.28,No.15)的意味似的。”⑦歌曲兼有古典韵味和民族风格,听来回味无穷。

《海韵》●(徐志摩⑧词),合唱曲。内容叙述一位酷爱自由的少女,为摆脱封建家庭桎梏而在海边吟唱、歌舞,最后为海浪所吞没的情景。全曲由一个引子和五个情节各异的段落加尾声组成。用女高音表示主人公女郎,用合唱表示旁观者诗翁,用钢琴伴奏表示大海,刻画了三种不同的音乐形象。第四段钢琴以出色的间奏表现大海汹涌怒吼的波涛,女郎在海浪中起伏挣扎和诗翁惶恐不安的音调,其后一切归于平静。第五段是全曲最富感情色彩的段落,表现对女郎不幸命运的深刻同情。作品鲜明地反映了“五四”时代精神。

有学者认为:“赵元任的钢琴伴奏可以说是写得相当考究的。他自己就说过:‘……像《织布》跟《听雨》的钢琴谱也可以当一个琴曲来单独演奏的。’他善于从歌曲的特定内容出发,通过钢琴伴奏来‘造型’。如《卖布谣》中的机杼之声,《听雨》中的滴滴雨声,《秋钟》中的风声、

钟声和落叶飞舞声，《过印度洋》中的海风、海浪以及《也是微云》中因为‘月进窗来’而思绪难平的描绘，都惟妙惟肖，如闻其声，如见其形，很好地起到了塑造形象、渲染气氛、点化意境、揭示心态的作用。这些手法……当时却是使人耳目一新的。”⑨精辟概括了赵元任旋律写作与钢琴伴奏融为一体的艺术特色。

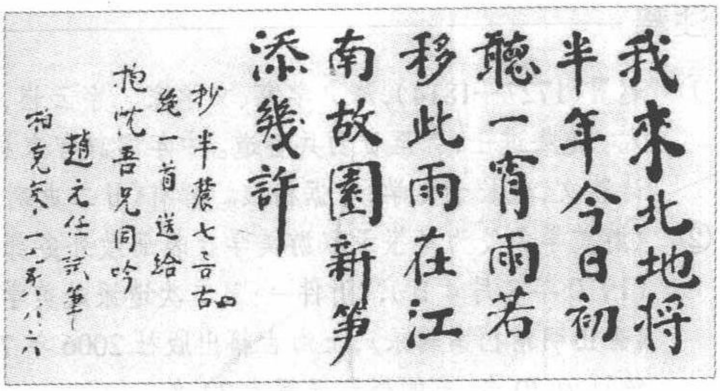

我来北地将
半年今日初
聽一宵雨若
移此雨在江
南故園新笋
添幾許
抄半農七言古
絶一首送給
抱忱吾兄同吟
趙元任試筆
柏克萊 一九五八·八·六

图 30 赵元任书赠李抱忱《听雨》

此外，赵元任对古典诗词吟诵音乐（介于文学、音乐、语言学三者边缘的艺术门类）有深厚研究功底，他吟诵《江雪》（柳宗元）、《回乡偶书》（贺知章）、《登鹳雀楼》（王之涣）等均保存在《常州吟诗的乐调 17 例》中。《老天爷》❷也是一首有着吟诵风格却具有很强震憾力的歌曲作品。赵元任对吟诵音乐做出了多方面的贡献。⑩

1938 年秋，赵元任应邀去夏威夷大学讲学，后定居于美国。他是一位通晓英、德、法、日、俄、希腊、拉丁文等多种语言文字，会说 33 种中国方言的语言学家，被尊为“中国语言学之父”。先后在夏威夷大学、耶鲁大学、哈佛大学和加利福尼亚大学任教。1960 年当选美国东方学会主席。1973 年和 1981 年曾两度回国探亲访友。1982 年 2 月 24 日在马萨诸塞州坎布里奇病逝。

正如陈原所说：“他一心向往着一种平静的、淡泊的、与世无争的生活方式和宽松的能够平等地相互切磋的学术环境。他爱的是书，是音乐，是图画，是科学，是语言，是文字，是美，是一切美好的精神产品，当然，他爱人，爱寻常的善良的普通人，爱人的高尚品格。”⑪赵元任是一位体现了“五四”时代人文精神的学者与音乐家。他离开人世后，人们还是深情地怀念着他，唱着那首不朽名作——《教我如何不想他》。

注释

① 赵翼(1727—1814),清史学家、文学家。字云崧,一字耘松。江苏阳湖(今武进)人。乾隆进士,官至贵西兵备道。中年即辞官家居,主讲安定书院,专心著述。工诗善文,尤长于史学,考据精赅。著有《廿二史劄记》等。

② 《游美学务处为呈报录取游美学生表册致外务部申呈》,宣统二年六月二十九日(1910年8月4日),“附件一:第二次遣派赴美学生姓名、年岁、籍贯清折”。详见《香山明清档案辑录》,上海古籍出版社2006年7月第1版,第1129页。按人数统计为70名,有的资料误写为72名。

③ 这7首器乐作品是:风琴曲《花八板与湘江浪》(约1913)、钢琴曲《和平进行曲》(1915)、《偶成》(1915)、《小朋友进行曲》(1919)、《结婚进行曲》(1928)、《TWO-PART INVENTION》(二部创意曲,1930)、长笛和钢琴二重奏《无词歌》。

④ 赵元任编《新诗歌集》,1928年商务印书馆发行。歌集收有《他》、《小诗》、《过印度洋》、《卖布谣》、《秋钟》、《劳动歌》(1922),《织布》(1925),《上山》、《也是微云》、《教我如何不想他》、《茶花女中的饮酒歌》(1926),《海韵》、《听雨》、《瓶花》(1927)等14首歌曲。《儿童节歌曲集》1935年由商务印书馆发行,收有《儿童节歌》等6首歌曲,均为陶行知词;《民众教育歌曲》1939年由商务印书馆发行,内收有8首歌曲。

⑤ 萧友梅《介绍赵元任先生的〈新诗歌集〉》,原载《乐艺》(季刊)1930年第1卷第1号。《萧友梅全集·第1卷·文论专著卷》,上海音乐学院出版社2004年11月第1版,第369—370页。

⑥ 赵元任《新诗歌集》“歌注”,《赵元任歌曲选集》,人民音乐出版社1981年5月第1版,第38页。

⑦ 同注⑥,第39—40页。

⑧ 徐志摩(1896—1931),中国诗人。浙江海宁人。先后在美国哥伦比亚大学、英国剑桥大学攻读政治、经济,获学士学位。1921年起写诗。1922年回国任北京大学、清华大学、中央大学等校教授。1931年因飞机在济南白马山失事身亡。著有诗集《志摩的诗》、《翡冷翠的一夜》等。

⑨ 戴鹏海《从体裁的嬗变消长看20世纪上半叶中国创作歌曲的发展》,《回首百年——20世纪华人音乐经典论文集》,第98—99页。

⑩ 秦德祥编著《吟诵音乐》,中国文联出版社2002年10月第1版。

⑪ 陈原《赵元任全集·前言》,《赵元任全集》(第11卷),第Ⅸ页。

§20 皓月当空　千里共婵娟

——黎锦晖创作的儿童歌舞音乐与时代曲

历史的魅力在于公正性与客观性。我国有位音乐家“弄潮一时”,“骂名一世”。他的音乐创作在近代音乐史上创造了许多“第一”,但一生背负着“靡靡之音”和“黄色音乐鼻祖”的“罪名”。中国社会改革开放之后,历史终于为他恢复名誉。他,就是黎锦晖。

黎锦晖(1891.9.5—1967.2.15),字均荃,出生于湖南湘潭白竹村一个书香门第。在新型家塾中接受启蒙教育,对音乐极感兴趣,学习古琴和吹拉弹打等民族乐器,还会昆曲、湘剧、汉剧、花鼓戏等民间戏曲唱腔,参加祭孔习乐习舞,培育了他中西合璧的文化底蕴。1909年考入国立湖南优级师范学堂。1912年赴北京,1914年回湖南。1916年6月,重返北京,复职于众议院秘书厅。在其兄语言学家黎锦熙影响下参加宣传国语运动,研究语言学和编写国语教材。1919年,参加北京大学音乐研究会,任“潇湘乐组”组长。他还担任过《平民周报》主编。这一阶段,是黎锦晖自身知识结构不断完善时期,为他从事音乐创作奠定了良好基础。

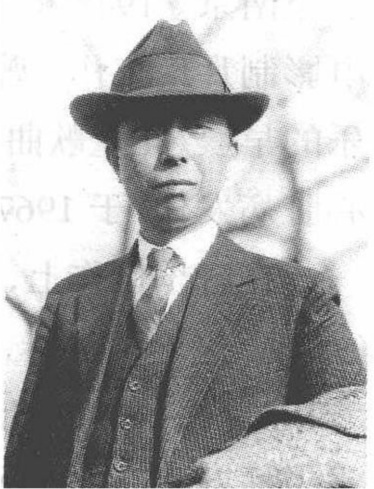


图 31　黎锦晖

1921年春,应中华书局之聘到上海任编辑,同时担任“上海国语专修学校”教务主任(后任校长)。由北京南下上海,是黎锦晖人

生道路上一个重要转折点。他组织一个中西合璧的乐队，经常参加上海各学校、团体演出。1922 年 4 月，创办《小朋友》周刊，向孩子们宣传新文化、普及国语拼音。黎锦晖是音乐领域明确推广国语运动的发起人之一。“教国语最好从唱歌入手”①，是他在五四新文化运动中对“提倡白话文，反对文言文”所提出的主张与所做的贡献。早在 1920 年，他的处女作《老虎叫门》在社会上广为流传，家喻户晓。1921 年，他的第一部儿童歌舞剧《麻雀与小孩》问世。此后十余年中，黎锦晖音乐创作一发不可收拾。他创办的“明月歌剧社”在社会上也产生了广泛影响。

1936 年，黎锦晖携新婚夫人梁惠方由上海回长沙，任“中华平民教育促进会”编辑干事，继续推行平民教育主张。1938 年赴南昌。1939 年底偕同家人到重庆。曾有投奔延安愿望，未能实现。1941 年 10 月，在重庆“中国电影制片厂”任编导等工作。1946 年全家由重庆迁至南京。1948 年由南京返回上海。新中国成立后，黎锦晖在上海电影制片厂工作。曾多次萌生恢复“明月社”念头。1955 年出版《快乐的早晨》儿童歌曲集。“文革”中，由于红卫兵抄家，因受惊吓导致心脏病发作，于 1967 年 2 月在上海逝世。②

在音乐创作上，黎锦晖始终是一位“高举平民音乐旗帜”的音乐家。他对“平民”概念曾作如是解：“‘平民’二字，我国古书上所载的，专指‘庶民’而言。‘庶’字做‘多’字解，就是说多数的百姓。我国人平常说话，每每说‘平民百姓’，可见，平民就是百姓。”③他还说：“歌舞是最民众化的艺术，在其本质上绝不是供特殊阶级享乐用的。必须通俗，才能普及。”④这是他对自己音乐创作的定位。为了普及“平民音乐”，他甚至不惜放弃赴欧洲“深造”机会。1930 年 10 月，他的朋友曾、黄二君从德国来信，劝他暂时停止他的歌舞活动，不如早来欧洲，一同研究高深艺术，将来再回国一同撒播艺术的种子。他在回信中说：“我岂是一个反对西洋音乐的人！可是国中百分之九十九还在爱听而且爱唱《十八摸》和《打牙牌》这一类的歌曲！《毛毛雨》

总比《打牙牌》进步点儿吧！朋友们，只管研究你们的 Beethoven 或 Mozart，可不要替我担心了！我始终在尽我的力量引导大家向你们这个方向走来。”⑤黎锦晖认为“平民音乐”和“高雅音乐”并非互不相容，而且能够走向“同一方向”。因此，他在中国第一个创造了“儿童歌舞表演曲”、“儿童歌舞剧”和“时代曲”等平民音乐形式的作品。

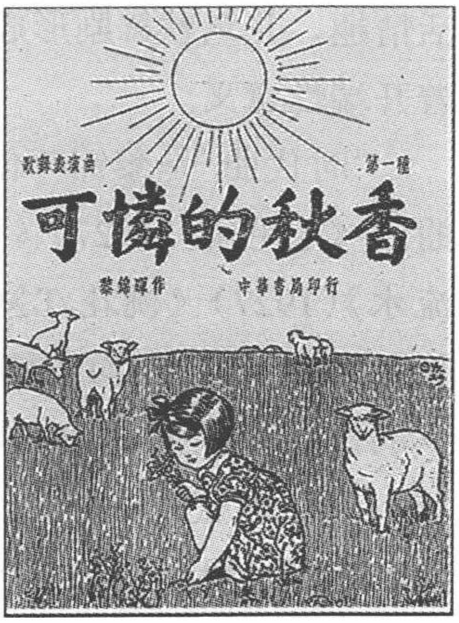

歌舞表演曲
第一種
可憐的秋香
黎錦暉作
中華書局印行

图 32 《可怜的秋香》扉页

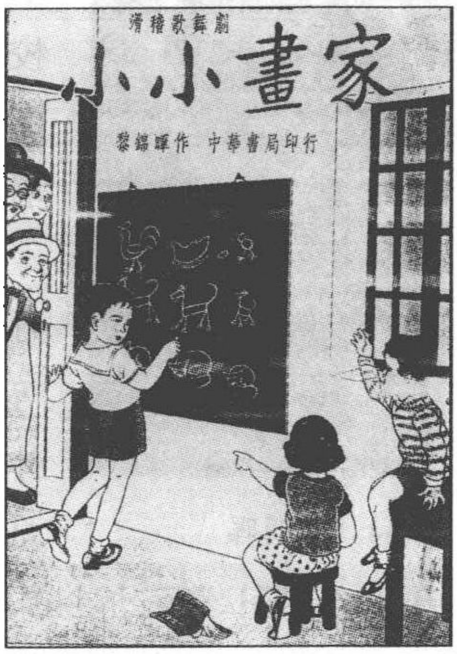

滑稽歌舞劇
小小畫家
黎錦暉作
中華書局印行

图 33 《小小画家》封面

儿童歌舞表演曲是儿童歌曲中加进歌舞表演成分的音乐形式，共计有《可怜的秋香》●、《好朋友来了》●、《努力》●等 24 首。⑥《可怜的秋香》为分节歌，作品内容以一生孤独的秋香与金姐、银姐的幸福生活对比，反映了作者关怀社会弱势群体，宣扬“五四”时代自由、平等、博爱之精神。全曲采用五声音阶，民族韵味浓郁，旋律流畅自然，兼有叙事和抒情风格。

儿童歌舞剧是包含有故事情节、人物形象、歌舞音乐、舞台道具的一种综合性艺术形式，以“歌舞”为主体，在近代音乐品种中产生了深远影响。黎锦晖在 20 年代一共创作了 12 部儿童歌舞剧。⑦其中，《麻雀与小孩》是他创作的第一部儿童歌舞剧，《小小画家》则是最成功的一部作品。前者培育儿童诚实、富于同情心的品质，以现成曲调（学堂乐歌曲调、民间音乐曲牌）填词为特点；后者抨击了封建教育对儿童个性的扼杀，具有讽刺、诙谐之特色，曲调则全部为作者自己创作。《赶快画》●为剧终前插曲，极富儿童生

活情趣。儿童歌舞剧形成我国近代歌剧之雏形，在中国歌剧史上有着开端性意义。

“时代曲”是黎锦晖创作的一种新型歌曲，也称为“家庭爱情歌曲”。《毛毛雨》(1927)、《关不住了》(1927)、《卖花词》(1927)、《落花流水》(1927)、《桃花江》(1929)、《特别快车》⑥(1929)、《妹妹我爱你》(1929)等歌曲均为黎锦晖家庭爱情歌曲中最有代表性、流传最广的作品，他创作的“时代曲”共有数百首之多。黎锦晖开辟了中国流行音乐时代之先河。此外，黎锦晖还创作了《总理纪念歌》⑦(1927)、《义勇军进行曲》(1931)等大量爱国救亡歌曲。

图 34 黎明晖

黎锦晖以一己之力开创一个“黎派音乐”⑧时代。他的音乐作品二三十年代在学校、电台、电影界、演出场所、出版行业几乎无处不在，影响力之巨大，在近代音乐史上堪称“奇迹”。

黎锦晖一生中有着一个挥之不去的“明月”情结。1920 年仲秋之夜，黎锦晖和言菊朋等几个志同道合友人，决定成立一个音乐团体。他说：“我们高举平民音乐的旗帜，犹如皓月当空，千里共婵娟，人人能欣赏。就叫‘明月音乐会’吧！”经过讨论，全体赞成。⑨多年之后，黎锦晖创建了专门训练歌舞人才的教育机构和专业性的歌舞音乐演出团体。这些机构、团体不同时期有不同名称：1.“中华歌舞专门学校”(1927 年 2 月，上海)；2.“中华歌舞团”(1928 年春，上海)；3.第一届“明月歌剧社”(1930 年初，北平)；4.“联华影业公司音乐歌舞班”(1931 年 5 月，上海)；5.第二届“明月歌剧社”(1932 年 3 月，上海)；6.第三届“明月歌剧社”(1935 年春，上海)。同年 5 月中旬在南京公演后解散，由黎锦光接办，改称为“大中华歌舞团”。黎锦晖自此结束了为之奋斗十几年的歌舞音乐生涯。⑩无论如何，黎锦晖在近代第一个建立中国

专门训练歌舞人才教育机构；第一个组织商业化歌舞表演团体进行巡回演出；第一个培育了黎明晖、王人美、周璇、白虹等第一代歌星。他的女儿黎明晖是我国早期的歌星、影星。这样的音乐业绩，在近代音乐家中确实是罕见的。

在近代音乐史上，黎锦晖又是最具争议的音乐家。他贡献卓越，骂名不断。封建意识维护者嫌他走得太远，革命阵营斗士嫌他进步太慢，受过西方音乐教育的人嫌他太“土”，指责他的人嫌他太“淫”，黎锦晖掉进时代夹缝之中。批判、声讨黎派音乐的声浪持续时间之长，亦为罕见。在所有批评文章中，聂耳化名黑天使发表《中国歌舞短论》在时代意识形态冲突中有一定合理成分，但文中“创办歌舞的鼻祖”、“为歌舞而歌舞”、“香艳肉感”、“被麻醉的青年儿童，无数！无数！”⑪等语，对黎锦晖命运起到了“定性”作用。面对来自各个方面的批评，黎锦晖曾有过自我申辩，他说：“那有什么办法？咱们有的是两面‘破盾’，右手挽住一面，挡着‘有伤风化’的箭，左手挽住一面，抵住‘麻醉大众’的矛！……在‘音乐的立场上’，虚心静气研究一下子，干脆说一句：‘俺没错。’”⑫这是黎锦晖在身陷“四面楚歌”之中发自内心的肺腑之言。

历史毕竟是公正的。为黎锦晖“恢复名誉”体现着时代的进步。刘少奇早在1956年就指示“不要轻视黎派的创作”⑬，但风云突变，接着陷于更严厉的批判。中国社会改革开放后，周巍峙在“纪念黎锦晖诞辰110周年学术研讨会”上说：“黎锦晖音乐的影响，是很难精确估计的。他以音乐宣传民主思想、平等思想、父爱思想、劳动观念，很深入人心。”⑭对黎锦晖历史评价具有积极作用。国内外一些学者则以学术研究作利器为黎锦晖作传正名，⑮以翔实史料和鲜明观点肯定他的历史贡献，全面评价他的是非功过，基本恢复了黎锦晖本来历史面目，在音乐史界将会产生深远影响。

黎锦晖道德人品也值得一提。他作为“明月歌舞社”创始人，身边歌星、明星如云，但慈若父辈，不计报酬，一尘不染，有口皆碑。这

样的为人品格在20世纪屈指可数。他的一生，由历史的扭曲走向历史的真实，反映了历史道路的曲折。正如黎锦晖自己当年所说："如今只说三分话，他日功成九仞山。"⑯

注释

① 黎锦晖儿童歌舞剧《麻雀与小孩》"卷头语"，中华书局1928年2月版。

② 孙继南《黎锦晖与黎派音乐》，上海音乐学院出版社2007年2月第1版，第1—85页。

③ 黎锦晖《说平民和平民主义》，原载《进德季刊》1922年第1期。见孙继南《黎锦晖与黎派音乐》，第35页。

④ 杨子林《明月略史》，《北洋画报》1930年10月28日。

⑤ 邓湘寿"编者的几句话"(1930年6月1日于上海)，邓湘寿、黎锦平编《明月之歌》，同声书局1930年7月第1版，第157—159页。

⑥ 黎锦晖的儿童歌舞表演曲主要作品有：《可怜的秋香》(1921)、《好朋友来了》(1921)、《因为你》(1921)，《寒衣曲》(1922)，《欢乐之歌》(1924)、《谁和我玩》(1924)，《努力》(1925)，《吹泡泡》(1928)、《蝴蝶姑娘》(1928)等。

⑦ 黎锦晖的12部儿童歌舞剧为：《麻雀与小孩》(1921)、《葡萄仙子》(1922)、《月明之夜》(1923)、《长恨歌》(1923)、《三蝴蝶》(1924)、《春天的快乐》(1924)、《神仙妹》(1925)、《七姊妹游花园》(1925)、《最后的胜利》(1926)、《小小画家》(1926)、《小羊救母》(1927)、《小利达之死》(1927)。

⑧ "黎派音乐"一词最早见于绿永(李凌)文章："事实上我们也很容易看到，比如黎派音乐，他当时虽然说过：'如今只说三分话，他日功成九仞山。'可是，大时代一到来，便把他的幻梦钩销了。"(绿永《我们应该怎样理解新音乐与新音乐运动——并答陆华柏先生》(原载《新音乐》1941年第2卷第4期，见张静《搜索历史》第265页)。1948年5月夏白《近二十年歌曲选辑·代序》云："黎蔚派音乐也便用《毛毛雨》、《妹妹我爱你》作旗帜，紧接着《月明之夜》等儿童歌剧大量产生了。……黎派音乐由于它那样亲切地投合庸俗的社会趣味，又易唱，又易了解，很快就占领了一切需要音乐的场所。"(夏白《在新音乐运动的行进中》，上海教育书店1950年2月第1版，第9页)以上提到的"黎派音乐"均属于贬义词范畴。孙继南《黎锦晖与黎派音乐》则为"黎派音乐"正名，肯定了黎锦晖开创音乐流派的历史地位及其价值。

⑨ 黎锦晖《我和明月社》，政协湘潭市委员会文史资料研究委员会、湘潭黎锦晖艺术馆编《湘潭文史》(第十一辑)《黎锦晖》，1994年12月第1版，第16页。

⑩ 同注②，第25—63页。

⑪ 黑天使《中国歌舞短论》，原载1932年7月22日上海《电影艺术》第3期。见

《聂耳全集》(下卷),《聂耳全集》编辑委员会编,文化艺术出版社、人民音乐出版社1985年10月第1版,第48页。

⑫ 黎锦晖《明月新歌一二八首·引言》,上海知新书局1936年出版,第3页。

⑬ 1956年3月8日刘少奇在听取文化部党组汇报工作后有一段讲话。讲话明确指出黎锦晖的《葡萄仙子》、《麻雀与小孩》是中国歌剧史的源头,提醒分管音乐艺术文化的领导们“不要轻视黎派的创作”。刘少奇《对文艺工作的几点意见》,《刘少奇选集》(下卷),人民出版社1985年第1版,第192页。

⑭ 李岩《冬来了,春还会远吗?——纪念黎锦晖诞辰110周年学术研讨会要点实录》,《中国音乐学》2002年第1期,第141—144页。

⑮ 如孙继南《黎锦晖评传》(人民音乐出版社1993年6月第1版)及《黎锦晖与黎派音乐》著作,对黎锦晖一生业绩进行了全方位的研究与评价。[美]安德鲁·琼斯(Andrew F.Jones)《留声中国——摩登音乐文化的形成》(宋伟航译,台湾商务印书馆2004年11月第1版)则认为黎锦晖“开辟了一个爵士乐中国化的时代”。

⑯ 同注⑫。

§21 采取本国精粹　容纳外来潮流

——刘天华的民族器乐曲创作

传统音乐正处于十字路口，何去何从，可谓众说纷纭。但是，对于刘天华的音乐理论与创作实践，音乐界却很少持有异议。他曾说："必须一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来，然后才能说得到'进步'两个字。"① 这一名言，成为中国音乐走向的一个历史坐标。

图 35　刘天华

刘天华(1895.2.4—1932.6.8)，江苏江阴人。原名刘寿椿。其父刘宝珊为前清秀才，主张新学，"江阴翰墨林小学"创办人之一。育有三子：刘半农②、刘天华、刘北茂③，故居现建为"刘氏兄弟纪念馆"。刘天华于 1909 至 1911 年入常州府中学堂读初中，与兄刘半农同在一校。喜爱音乐，参加学校军乐队。1911 年辛亥革命爆发，学校停课，初二辍学。1912 年随兄到上海谋生。考入开明剧社，学习多种西方乐器，尤以铜管乐器擅长。④ 1914 年剧社解散，回家乡华澄小学任音乐教师，仅半年被人顶替失业。1915 年春，父亲病故，心境极坏，从集市购得一把二胡，每日拉奏，遂有《病中吟》旋律初稿。是年秋，被聘为常州五中音乐教师。在校长童斐支持下，刘天华组建了"丝竹乐部"和"军乐部"两个乐队。1917 年暑假，他由常州回江阴时，将周少梅⑤ 请至家中教二胡、琵琶；1918 年暑假，刘天华赴南京从沈肇洲⑥

学习琵琶;1920年暑假，赴河南学习古琴;1921年暑假，回乡组织“暑假国乐研究会”,学生吴伯超、储师竹等参加了该项活动,还邀请周少梅、澈尘和尚、黄致君等与会指导(刘天华赴北京后于1925年暑假,又回江阴组织过一次“国乐研究会”)。他在家乡期间经常向涌塔庵澈尘和尚学习佛曲和民间音乐,收集、记录佛曲(《佛曲谱》在逝世后遗失)。这一阶段,他在传统音乐领域打下了坚实基础,同时,也是我国近代搜集、整理传统音乐的开拓者之一。

1922年4月，刘天华在一个考取北京大学的学生吴干斌向蔡元培推荐下,被聘为北京大学音乐研究会琵琶专业导师。1923年起从俄籍教授托诺夫⑦学习小提琴,走上了一条“学兼中西”道路。刘天华曾说:“我学西洋音乐，是为了将来更好地整理中国音乐。”在逝世前不久,他还说:“我学小提琴,如同一个蜗牛在爬一棵大树,开始看不见树有多高多大,现在爬到可以看见树顶的地方了,因此我再学一年,打算停止,以后转入专攻作曲和整理中国音乐。”⑧说明他学习西洋音乐之目的与抱负。1925年,萧友梅还介绍他到国立女子大学音乐科、国立北京艺专音乐系从事国乐课教学。

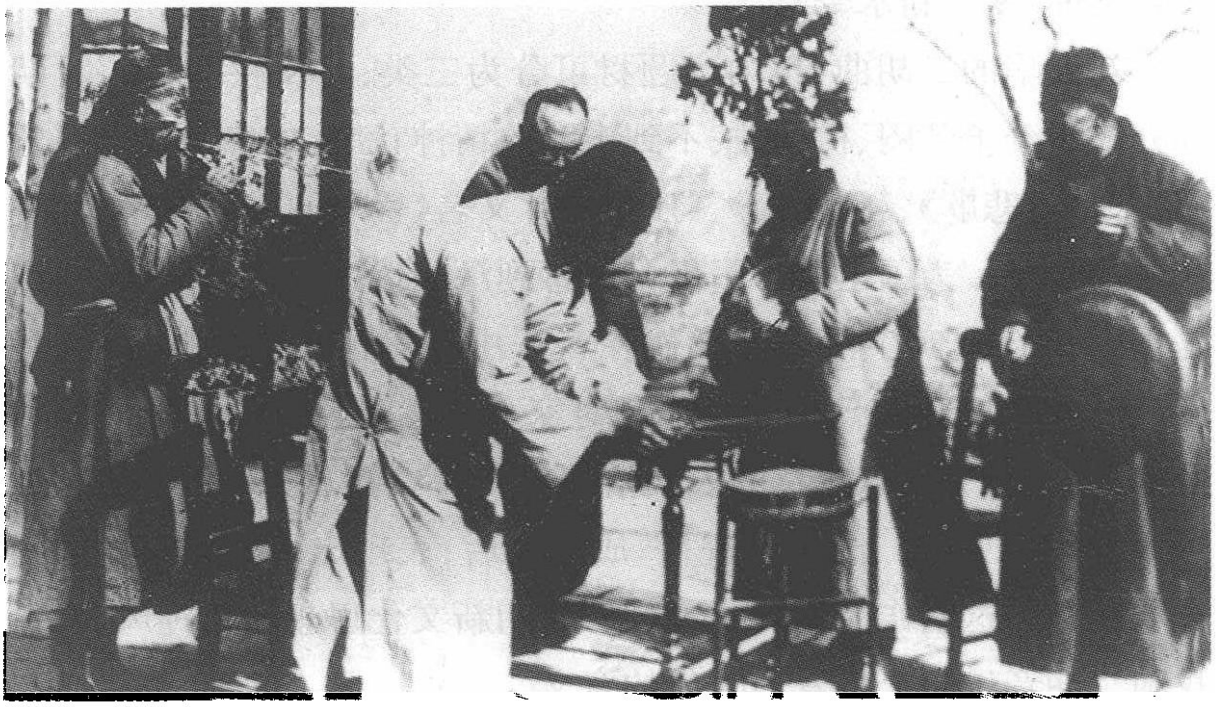


图36 刘天华在寓所采集民间锣鼓点

刘天华到京后，寻师访友，与“红豆馆主”爱新觉罗·溥侗(1871—1952)经常交往,请他传授京剧与昆曲。溥侗是清末著名京剧票友,余叔岩、梅兰芳、李万春都曾向他请教过。有年中秋节,在大阮府胡同27号寓所请溥老先生吃茶点，刘半农、刘北茂等均在座。刘天华还扮小生演唱昆曲《长生殿》,他的学生程朱溪唱旦角,由著名笛师何金海吹笛伴奏,溥老先生在一旁不时大声喝彩。⑨刘天华还将杂耍艺人、书场弹三弦的老师傅、乐器厂的老乐工请到家里,或和他们一起演奏,或记录他们的曲调,或设计改革乐器,经常到天桥收集记录民间音乐和民间锣鼓点(曾记录《安次县吵子会锣鼓谱》,后不幸遗失)。正是在继承中国传统音乐基础上,刘天华借鉴了小提琴的换把及颤弓、古琴的泛音、琵琶的轮指、三弦拉戏模仿鸟鸣声等多种技法,创作了“十大名曲”⑩,极大地丰富了二胡表现力,将一件民间乐器提高到近代高等音乐学府专业乐器地位,成为我国二胡音乐奠基人。他逝世后,有人用10首乐曲的第一字串成了一副挽联:“良月苦独病　烛光悲空闲”,既有音乐意境,也便于记忆曲名。此外,他还创作了琵琶曲《歌舞引》、《改进操》、《虚籁》以及丝竹合奏曲《变体新水令》。

刘天华的二胡曲,按内容题材可分为三类:1.反映“五四”时期部分知识分子苦闷、彷徨,找不到出路的精神状态。如《病中吟》、《苦闷之讴》、《悲歌》、《闲居吟》、《独弦操》(又名《忧心曲》,创作于“九一八”抗战之后,为国土被日军侵略而感到深刻忧虑)。这五首乐曲都是作者出自现实生活之感触而在音乐中流露的思想感情。2.《月夜》⑪和《空山鸟语》⑫抒发了作者对家乡自然景色和山水风光的热爱与赞美,具有讴歌自然的人文精神。3.《良宵》、《光明行》⑬和《烛影摇红》均创作于“国乐改进社”成立之后,表现出一种追求光明的进取精神。这些作品体现了“五四”时期新文化思想与精神风貌,在我国二胡音乐史上有着划时代的意义。

刘天华二胡创作体现了中西结合特色。如《苦闷之讴》借鉴西洋

古典派的严格变奏手法;《悲歌》曲式具有“前奏曲”特点;《光明行》运用进行曲音调与转调结构;《空山鸟语》模仿三弦拉戏的韵味;《独弦操》仿效《G弦上的咏叹调》仅用内弦演奏;《烛影摇红》引子采用戏曲音乐的散板形式等等,都体现出刘天华在长期艺术实践基础上的创作功力。此外,他还编写了47首二胡练习曲和15首琵琶练习曲,开创了我国民族乐器编写练习曲之先河,使民族器乐教学建立在循序渐进科学方法之上。刘天华是二三十年代我国音乐家在一件传统乐器上进行改造革新和采用中西音乐结合手法进行系列性创作的表率与典范。

《良宵》,又名《除夜小唱》,是刘天华二胡曲中唯一即兴创作的乐曲。1928年1月22日农历“除夕”之夜,几个同学聚集在他家中过年,刘天华即席创作了这首短小精悍的名曲。乐曲既有抒情性的歌唱音调,又描绘了敲锣打鼓的节日欢乐气氛,旋律优美动听,情调悠扬,反映了作者事业成功的喜悦心情。

刘天华对“国乐改进社”成立和创办《音乐杂志》做出了重要贡献。1927年5月,北京大学音乐传习所、国立女子大学、北京艺术专门学校三校音乐系部分师生刘天华、柯政和、吴伯超、曹安和、郑颖孙⑪、张友鹤、萧淑娴、汪颐年等35人发起成立国乐改进社,以“改进国乐并谋其普及”为宗旨。5月15日举行成立大会,公推刘天华

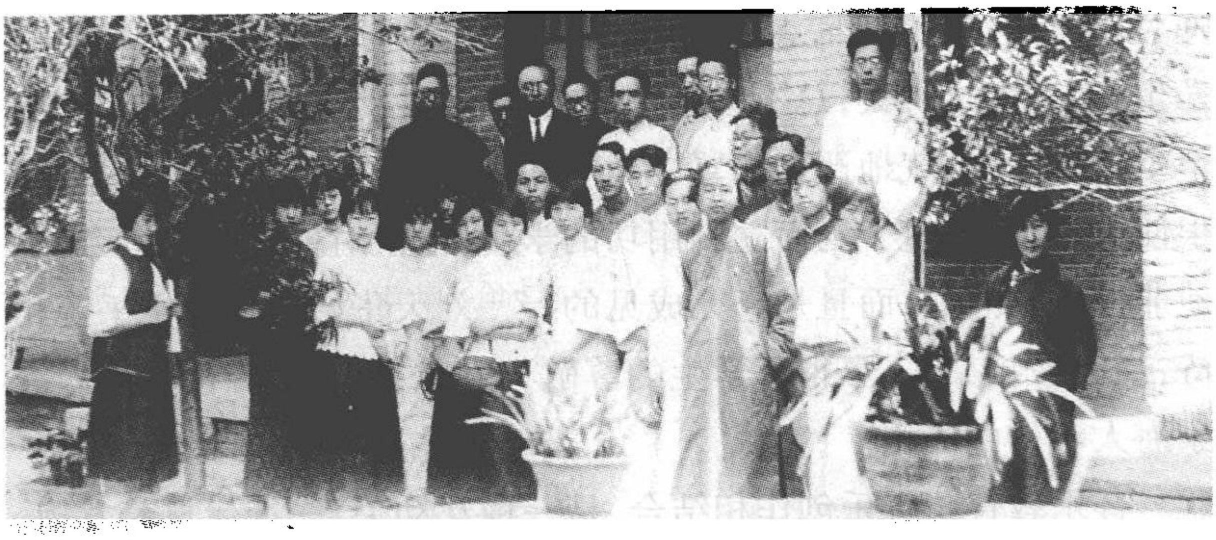


图37 “国乐改进社”成立纪念(1927)

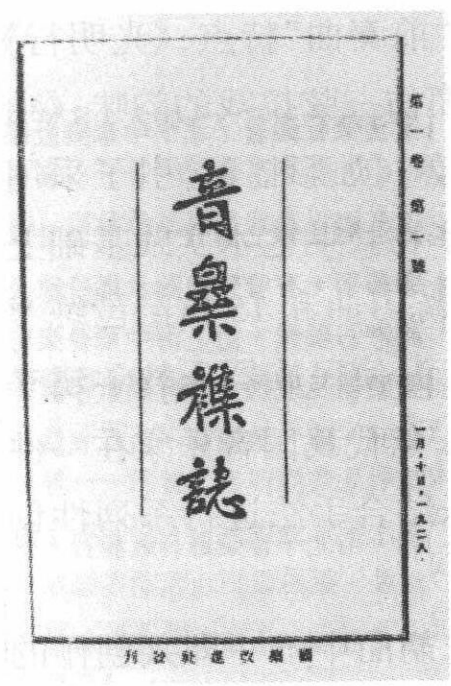


图 38 《音乐杂志》创刊号（1928.1.10）

为主席。5 月 20 日第一次执行委员会上，选举刘天华为总务部主任，吴伯超为编辑部主任。还有文书部、会计部、庶务部、交际部、调查部等。⑫ 刘天华执笔起草《国乐改进社缘起》一文，提出“我们想介绍西乐，以为改进的辅助；并想效法西乐，配合复音，并参用西洋乐器，以期与世界音乐并驾齐驱。我们想从创造方面去求进步，表现我们这一代的艺术”⑬，体现了对发展我国民族音乐事业的远大理想与抱负。1928年1月，国乐改进社出版《音乐杂志》，至1932 年 2 月，共出版十期。1932 年 6月，刘天华在赴天桥收集锣鼓谱时染上猩红热，不幸于 6 月 8 日逝世，年仅 37 岁。他逝世后，《音乐杂志》停刊，国乐改进社也在无形中解体。

刘天华大半生时间坚守着教育岗位，培养了储师竹⑭、陈振铎⑮、蒋风之⑯ 和吴伯超、曹安和以及胞弟刘北茂等一批二胡、琵琶演奏名家，在民族器乐教学领域做出了重要业绩。曹安和曾回忆说：“刘师对于学生非常诚恳，无论智愚，莫不尽力教导。对于不甚聪明的学生，尤其多加功夫，总不肯一笔抹杀，……他对于聪明而不用功的学生，每毫不客气地严词责骂。他骂起来，不留丝毫情面，有时往往很使人难堪。挨过了骂而立刻用功的学生，他便对他立刻加以夸奖。他非但诚恳热心，而且是毫无成见的。”⑰ 刘天华始终与学生平等相待，毫无教授架子，赢得了学生的尊敬与爱戴，显示了一位音乐教育家诲人不倦的品格。

音乐教育与音乐创作相结合，是一种互动关系。近代自萧友梅、黄自、刘天华等以来形成一个传统。刘天华作为一位自学成才的优

秀民族音乐家，他短暂一生所取得的非凡成就，尤为发人深省。究其原因，正如刘半农概括的两个字："毅"与"恒"也。⑱

注释

---

① 刘天华《国乐改进社缘起》，刘育和编《刘天华全集》，人民音乐出版社 1997 年 5 月第 1 版，第 185 页。

② 刘半农（1891.5.27—1934.7.14），中国诗人、语言学家。名复，江苏江阴人。1917 年起在北京大学任教。曾参加新文化运动，提倡白话文。后留学法国，专攻语言学。著有《半农杂文》与诗集《扬鞭集》，采编民歌集《瓦釜集》等。

③ 刘北茂（1903.7.10—1981.9.24），早年受刘天华指导即能演奏二胡、琵琶、笛子等民族乐器。1927 年毕业于燕京大学英文系，曾先后在北京大学等校授课。1942 年为继承刘天华"改进国乐"遗愿而改行从事二胡演奏、创作与教学。新中国成立后曾任中央音乐学院、安徽师范大学音乐系教授。创作二胡作品有《汉江潮》、《小花鼓》、《漂泊者之歌》等。

④ 1923 年 4 月 5 日北京大学音乐传习所第 6 次演奏会的节目单中，有刘天华小号独奏《消息在林中》（乐队伴奏）。此外，曹安和回忆说："记得我初到北京上学时，曾听到过北京大学的音乐传习所管弦乐队的演奏，刘先生吹奏的是法国号。"见《曹安和音乐生涯》，中国艺术研究院音乐研究所编，山东文艺出版社 2006 年 1 月第 1 版，第 169 页。

⑤ 周少梅（1885—1938），祖籍江西卢陵，出生于江阴顾山镇。字守逢，又作守风。幼年随父亲周靖梅学习二胡、琵琶等民族乐器，打下了坚实功底。1906 年开始国乐教学生涯，在无锡、常州等地中学任国乐指导员。三十余年中，培养了数十名国乐人才。1930 年组织成立"香山丝竹社"，1935 年成立"国乐研究会"。编有《乐乐集》、《国乐谱》、《戏曲谱》油印讲义。

⑥ 沈肇州（1858—1930），江苏海门人。名其昌，字肇州，号绍周。曾任南通师范、南京高等师范学校国乐教师。师承崇明派琵琶演奏家黄秀亭，传人有刘天华、徐立荪等人。曾编辑崇明派琵琶谱《文板十二曲》，后更名为《瀛洲古调》（江苏省教育厅 1916 年刊印）。内收琵琶曲目 45 首。在近代南派琵琶（浦东派、无锡派、平湖派、崇明派）中有较大影响。

⑦ 托诺夫（Professor Tonoff），生卒年不详，俄籍小提琴家，犹太人。1912 年毕业于圣彼得堡音乐院奥尔（Leopold Auer，1845—1930）小提琴大师班。奥尔为俄罗斯小提琴学派奠基人。1917 年，托诺夫移居哈尔滨。1923 年至北京，从事小提琴教学。刘天华、冼星海、王人艺、聂耳等都曾随托诺夫学习过小提琴。托诺夫在中国居住约四十年左右。

⑧ 刘育和《刘天华先生及对民族音乐的改革》，刘育和编《刘天华全集》，第 221 页。

⑨ 刘北茂口述、育辉整理《刘天华后期的音乐活动》(上),《人民音乐》2000 年第 11 期,第 17—22 页。

⑩ 刘天华创作的 10 首二胡曲被称做“十大名曲”。依次为:《病中吟》(1918)、《月夜》(1918)、《苦闷之讴》(1926)、《悲歌》(1927)、《良宵》(1928)、《闲居吟》(1928)、《空山鸟语》(1928)、《光明行》(1931)、《独弦操》(1932)、《烛影摇红》(1932)。

⑪ 据孙继南考证,20 世纪 50 年代以来,有关文献史料及音乐工具书中多写作“郑颖荪”。但据民国时期档案资料,包括音乐教育委员会有关文件、音乐会节目单及他本人亲笔签名,均写为“郑颖孙”。

⑫ 《国乐改进社文件》,原载国乐改进社编《音乐杂志》1928 年创刊号。见刘育和编《刘天华全集》,第 209—210 页。

⑬ 刘天华《国乐改进社缘起》,原载《新乐潮》1927 年第 1 卷第 1 期。见刘育和编《刘天华全集》,第 186 页。

⑭ 储师竹(1901.2.5—1955.11.30),江苏宜兴人。1916 年入常州五中读书,后考入北大音乐传习所,1926 年毕业,随刘天华学习二胡、琵琶九年。新中国成立后任中央音乐学院教授兼民乐系主任,后转为该院研究所研究员。

⑮ 陈振铎(1905.1.3—1999.11.8),山东临淄人。1928 年考入上海国立音乐院,1929 年 9 月考入国立北平大学艺术学院音乐系, 师从刘天华学习二胡。新中国成立后,曾任中央音乐学院、中央民族大学音乐系等校教授。

⑯ 蒋风之(1908.4.27—1986.1.26),江苏宜兴人。1927 年考入上海国立音乐院,1929 年考入国立北平大学艺术学院音乐系,投师于刘天华门下,主修小提琴、二胡。新中国成立后,曾任中国音乐学院教授、民乐系主任等职。

⑰ 曹安和《追记穷教苦学的刘师——刘天华先生逝世十周年论文》,原载《乐风》1942 年第 2 卷第 4 期。见《曹安和音乐生涯》,第 160—167 页。

⑱ 刘半农《书亡弟天华遗影后》,刘育和编《刘天华全集》,第 236—237 页。

22 登昆仑之巅　吹黄钟之律

——王光祈对中国现代音乐学的贡献

音乐学家需具备的素养之一是宽广的学术胸襟与开阔的学术视野。王光祈堪称这一境界之典范。他曾说:“吾将登昆仑之巅,吹黄钟之律,使中国人固有之音乐血液,重新沸腾。”① 为此,王光祈到德国留学,走上了一条与众不同的“音乐救国”之路。

图 39　王光祈

王光祈(1892.10.5—1936.1.12)②,字润玙,笔名若愚。四川温江县人。祖父王再咸,清朝咸丰壬子科举人。曾作过赵尔巽③、赵尔丰兄弟受业老师。父亲王展松为本县秀才,曾在清政府内阁供职,后弃职还乡经商,客死旅次。时王光祈遗在母腹,尚未出世。童年由母亲启蒙,背诵《三字经》、《百家姓》、《唐诗三百首》等古文。9 岁入私塾,1907 年到成都第一小学堂高年级读书。赵尔巽就任四川都督后,为报师恩,替王光祈母子在商号存入纹银一千两,全家生活稍有保障。1908 年王光祈考入成都高等学堂分设的中学。王光祈不仅各科成绩名列前茅,还善于弄箫吹笛拉胡琴,爱看川剧。辛亥革命后,由于商号被兵变洗劫,一家生活陷于赤贫境地。中学毕业曾至重庆一报社任职,后回家闭门读书一年。

1914年春，王光祈出川入京，随身行李是一个脸盆，一部杜甫诗集。到北京后在赵尔巽帮助下到清史馆任书记员。同年秋，考入中国大学攻读法律，过着半工半读生活。1917年5月结识李大钊。1918年7月毕业于中国大学。是年冬，陈独秀、李大钊发起创办《每周评论》，他为主要撰稿人之一。1919年7月1日，“少年中国学会”北京总会成立。学会宗旨是“本科学的精神，为社会的活动，以创造少年之中国”。王光祈被选为执行部主任，主持学会工作。他还亲自介绍毛泽东、赵世炎、恽代英、张闻天、刘仁静等加入学会。提出组织“工读互助团”主张，具体做法是“人人做工，人人读书，各尽所能，各取所需”，这一“乌托邦”式空想计划破产后，学会自行解体。他决心远涉重洋。表示若学无所成，愿在太平洋与鱼虾为伴，永远不再与国人见面。④也有学者认为，“王光祈的留学，与工读互助团无关”⑤。无论如何，在“五四”时期，王光祈是在中国政治、思想界叱咤风云的人物。

1920年4月1日，王光祈由吴淞口乘“保加来”(Paul Lecat)号法国邮轮赴马赛，5月中旬抵巴黎，6月1日到达法兰克福。在法兰克福大学补习德语，并兼任《申报》、《时事新报》和北京《晨报》驻德特约记者，为国内报纸、期刊撰稿。1922年7月，由法兰克福迁至柏林，开始由政治经济转向音乐文化研究。王光祈自述：“从1922年起攻读音乐学，并在柏林随一位德国私人音乐教师学习小提琴和音乐理论。”⑥他在《欧洲音乐进化论》一文中说：“我们的国乐大业完成了，然后才有资格参加世界音乐之林，与西洋音乐成一个对立形势。那时或者产生几位世界大音乐家，将这东西两大潮流，熔合一炉，创造一种世界音乐。”⑦因此，王光祈是我国近代抱着明确宗旨投入音乐学研究的学者之一。

王光祈在考入柏林大学以前从事的音乐学研究，有《德国人之音乐生活》、《欧洲音乐进化论》、《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》等12种著述。其中，《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》是他

最具代表性的论著,奠定了王光祈“把比较音乐学引进东方第一人”的历史地位。

王光祈在《东西乐制之研究》“自序”中说:“所谓‘乐制’(tonsystem)者,即研究‘律’与‘调’两大问题之意也。研究乐制而兼及东西各国者,欲以便于比较也。”“数千年以来,学者辈出,讲求乐理,不遗余力。故今日中国虽万事落他人之后,而乐理一项,犹可列诸世界作者之林而无愧色。”⑧全书由六编组成,分述“乐制概论”、“中国”、“欧亚非三洲接壤诸国”、“希腊”、“欧洲中古时代”、“欧洲近代”的乐律、乐调与乐谱。全书用一半篇幅阐述作者独立研究中国的律学与乐学之成果。

《东方民族之音乐》“自序”云:“世界乐制种类虽多,但是我们皆可以把它们归纳成三大乐系。即(一)中国乐系,(二)希腊乐系,(三)波斯亚剌伯乐系是也。”⑨第一次明确地将世界音乐划分为三大体系。全书分“上编 概论”、“中编 中国乐系”、“下编 波斯亚剌伯乐系”三大部分。其分类依据是根据音阶组织。这种分类方法,至今仍为国际上不少民族音乐学家所采用。这两部著作,是中国音乐学家在20年代采用科学方法研究世界民族音乐的经典之作,在当时国际上也不失其领先地位之价值。

尤为值得注意的,按照“自序”时间,这两部著作分别写作于1924年和1925年,完成于王光祈1927年考入柏林大学接受“比较音乐学柏林学派”代表人物E.霍恩博斯特尔(Erich Moritz von Hornbostel,1877—1935)、C.萨克斯(Curt Sachs,1881—1959)等教授指导之前。因此,王光祈的音乐学观念与方法即便在当时柏林比较音乐学派中也具有相当前沿的性质。诚然,王光祈所作的研究,“不是在学术真空的情况下完成的。德国汉学的繁盛,不仅为他的研究提供了有利的学术气氛及研究环境,也对其研究方法的更新、原始材料的选用、思维视野的开阔,予以启迪”⑩。说明王光祈的音乐学研究与德国汉学界的密切关系。

王光祈于1927年考入柏林大学音乐系(4月28日正式注册)。他的学习计划十分周全,从钢琴、音乐理论、音响学、乐器学等等,凡学校开设的课程无所不听。仅乐器学就随C.萨克斯教授学习了三个学期。萨克斯兼任乐器博物馆馆长,他又到乐器博物馆实习一年半。为掌握视唱练耳基本学理,他还从柏林国家医院耳科主任“研究耳朵、喉管解剖之学”⑪;同时,他与德国汉学界的福兰阁(Otto Franke)及其门下学生的交往,以及和卫礼贤等学者往来,对他的史学思想、治史方法及其论著产生的实际过程及语境多有助益。⑫在这一背景下完成了《中国音乐史》等著作。

1932年11月1日,王光祈受聘担任波恩大学人文学院东亚语言学系特聘中文讲师。1934年6月6日,他的博士论文《论中国古典歌剧》举行答辩会。同年12月22日获得博士学位。⑬王光祈的博士论文梳理了明清时期南戏的历史发展,在一定程度上起到了王国维《宋元戏曲史》续篇、为中国戏曲历史研究补白作用。

王光祈在德国生活十六年,从事音乐学研究有十三年时间。他在德国时用中文撰写《德国人之音乐生活》(通讯10篇,1923—1924)、《音乐与人生》、《音乐与时代精神》(1931)、《西洋音乐史纲要》(1937)等论著寄回国内报刊发表;用德文撰写《音乐在中国的意义》(1926)、《论中国音乐》(1927)、《论中国记谱法》(1928)、《中西音乐之异同》(1930)、《千百年间中国与西方的音乐交流》(1935)等文章在德国报刊上登载。同时为《不列颠百科全书》和《意大利百科全书》撰写“中国音乐”条目。王光祈为中西方音乐文化做出了双向性交流贡献,成为我国近代第一位享有国际声誉的音乐学家。

王光祈在德国生活极为清苦。“他几乎天天上柏林国立图书馆,他的不少著作都是在图书馆写成的。由于营养不足,加以疲劳过度,他不止一次地晕倒在图书馆,有时头痛难忍,他就左手按住额头,右手奋笔疾书。这种顽强精神,见者无不钦佩。”⑭他还说:“西洋汉学家对于吾国近时学人,类多轻视。谓其缺乏普通常识,不解治学方

法，现在中国人已无自行整理国故之能力，须西洋学者出而代为整理，云云，余甚望国内同志，能一洗此种奇耻大辱！”⑮王光祈在莱茵河畔十数年如一日地坚持学术研究，始终未曾忘却作为一位中国学者的使命感，为促进我国音乐学的进步而发奋努力。

1936 年 1 月 12 日，王光祈因脑溢血突发而逝于波恩医院。他对自己生命之不测似乎有一种预感。早在 1924 年 7 月，他在写给曾琦的信中便说：“弟在欧洲至少尚有三四年之勾留，在此三四年之内，如不病死，则拟编辑音乐丛刊三十种左右……是即弟在留学期间所以报答社会之道……我兄读此，当能了解弟所以不愿急于回国之意。”并附以寄赠左舜生的四首诗。诗以明志，王光祈音乐报国思想在诗中一览无余⑯：

夙昔原无著书志，早将身手许邦人，只怜华族生机少，欲用黄钟起废民。

处世治心惟礼乐，中华立族旧文明，而今举世方酣睡，独上昆仑发巨声。

古人乐失求诸野，今我编书滞异乡，借点西洋科学去，回家整理旧琴囊。

梦中未敢忘思索，病里时时把纸伸，每到书成辄欢喜，先将心血报邦人。

注释

① 王光祈《东西乐制之研究》，上海中华书局 1926 年 1 月第 1 版。见冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》（下册），人民音乐出版社 1993 年 1 月第 1 版，第 7 页。

② 王光祈出生年月日，有的著作误为 1892 年 8 月 15 日出生，此应为阴历日期。——引者注

③ 赵尔巽（1844—1927），汉军正蓝旗人。同治进士，授翰林院编修。1904 年署户

部尚书。1907 年改充湖广总督，不久调任四川总督。袁世凯设立清史馆时任为总裁，主编《清史稿》。为袁世凯称帝时“嵩山四友”之一。

④ 韩立文、毕兴《独上昆仑发巨声——音乐学家王光祈》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，春风文艺出版社 1994 年 4 月第 1 版，第 191—208 页。

⑤ 王勇《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析——王光祈留德生涯与西文著述研究》，上海文艺音像出版社 2007 年 2 月第 1 版，第 8 页。

⑥ 王光祈《论中国古典歌剧 1530—1860》“附录[二] 我的简历”，冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》(上册)，第 122 页。

⑦ 王光祈《欧洲音乐进化论》“自序”(作于 1923 年 11 月)，冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》(上册)，第 37 页。

⑧ 同注①，第 5—6 页。

⑨ 王光祈《东方民族之音乐》，1925 年 11 月撰于柏林，中华书局 1929 年 7 月出版。见冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》(上册)，第 125—127 页。

⑩ 宫宏宇《王光祈与德国汉学界》，《中国音乐学》2005 年第 2 期，第 75—86 页。

⑪ 廖辅叔《记王光祈先生》，廖崇向编《乐苑谈往》(廖辅叔文集)，华乐出版社 1996 年 9 月第 1 版，第 111 页。以下专题注释中如涉及《乐苑谈往》一书时，只列书名并省略编者。

⑫ 同注⑩。

⑬ 同注⑤，第 95 页。

⑭ 同注⑪。

⑮ 王光祈《中国音乐史·自序》，冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》(中册)，第 10 页。

⑯ 引自李岩《王光祈书、文、事考》，李岩《朔风起时弄乐潮》(音乐学术论文集)，上海音乐学院出版社 2004 年 10 月第 1 版，第 229 页。

§23 搜集传统曲牌　改良记谱方法

——李华萱搜集、整理传统音乐业绩

在人们印象中，中学、师范音乐教师仿佛与“音乐家”高不可攀。近代长期在山东各地师范、中学任教的李华萱，却在平凡岗位上做出了不平凡业绩，在音乐界享有很高知名度。王光祈即赞扬他：“先生对于音乐教育之努力，与音乐著述之宏富，在现代中国，实不多见，弟敬佩异常！”① 李华萱作为我国近代音乐家当之无愧。

李华萱（1895.11.24—1965.12.9）②，祖籍江苏宿迁县，出生于济南。原名李荣寿，笔名漫生、李少勋、海韵、化仙等。幼年随父亲学习京胡，曾随山东高等学堂音乐教员李佩芝学习西乐，并随王露学习古琴。自云：“余幼年读书于历下明湖之滨，时己酉年（宣统元年，1909 年——引者注）夏，适东武乐家王露心葵先生自东瀛归来，寄居山左公寓，倡设音乐传习会于题笔堂，余以爱好音乐之故，前往报名入会。”③ 1912 年免试入山东高等师范艺体科④ 学习音乐与美术。1914 年毕业后，先后在山东武定师范学校、山东省立第四中学、山东省立第四师范学校（青州）等校任教。自 1916 至 1928 年一直在第四师范任教。1920 年 8 月，曾参加中华美育会在上海主办的“第一次夏季图画音乐讲习会”。1921 年 12 月“中华教育改进社”在北京成立，他被聘为“国民音乐组”成

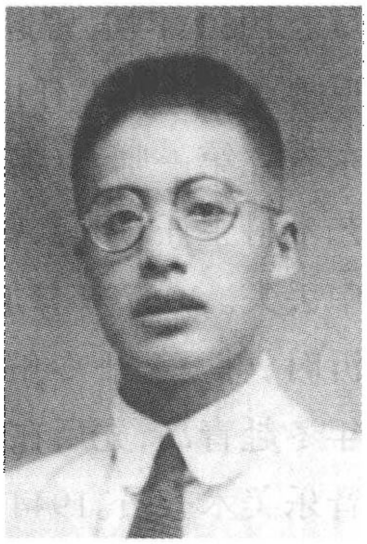


图 40　李华萱

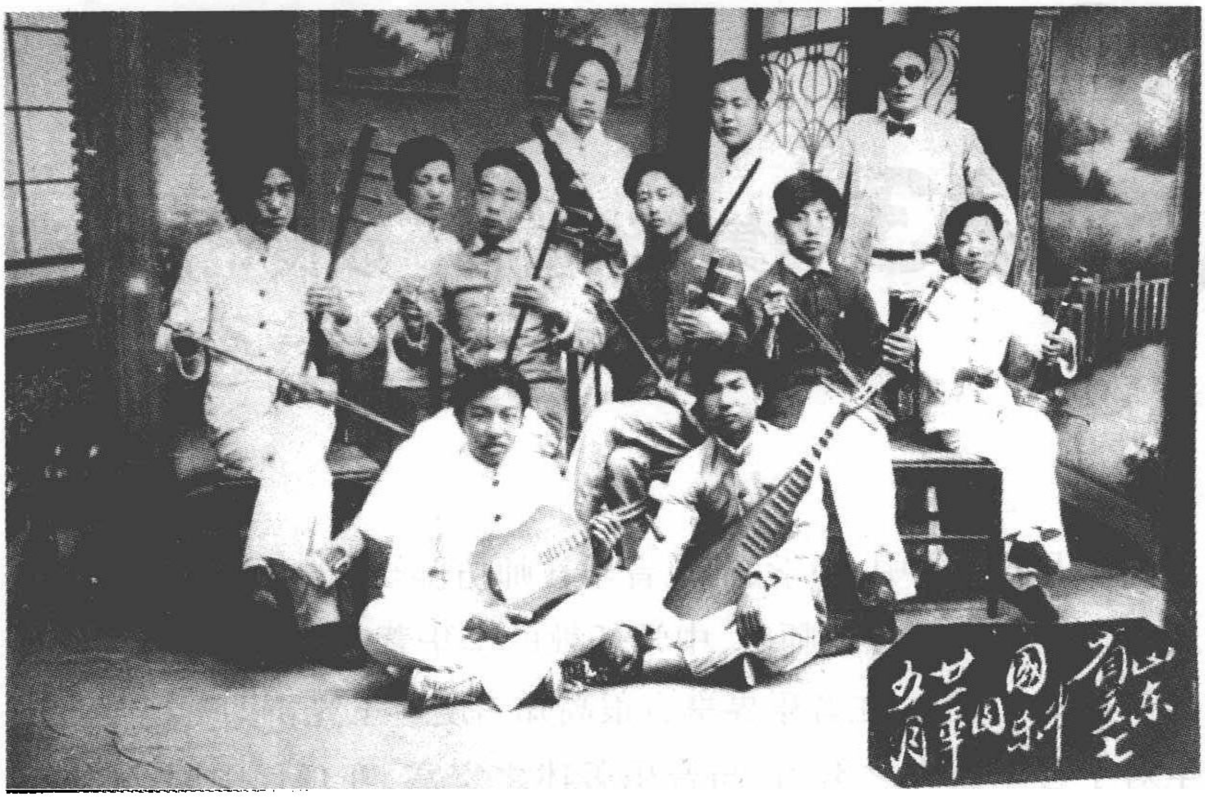


图 41　李华萱(后右一)与山东省立七中国乐团(1932.5)

员。1930 年初，曾赴湖北省立师范及省立一中(武汉)任教，同年冬返鲁。1932 年春任山东省立七中(济宁)音乐教员。1933 年，受聘山东省立第一师范(济南)任教，同年秋，任山东省立第二师范(曲阜)艺术科主任。期间，曾研究写作《大成乐考》一书，不幸手稿在邮寄途中丢失。1937 年参加山东教育界组织之“抗日战地工作团”，途径临沂时，韩复榘下令解散，流离于泰安、济南一带，以卖画为生。1938 年冬赴青岛，先后在青岛市立男子中学、文德女子中学、崂山中学任音乐美术教员。1944 年，曾发起组织“青岛市国乐研究会”。新中国成立后，任青岛市立一中教师。1952 年调山东师范学院艺术专修科任教。1954 年任艺术系代主任。1958 年合并至“山东艺术专科学校”(“山东艺术学院”前身)，同年，被补划为“右派分子”(1978 年获平反)。60 年代专心整理王心葵制琴专著《斫桐集》与琵琶曲集《玉鹤轩琵琶谱》。1965 年患肺癌逝世。

20 年代是李华萱音乐著述成果最为丰硕时期。北京大学音乐研究会出版二十期《音乐杂志》中，以李荣寿名发表曲谱(包括作曲、

搜集民间曲牌及古琴译谱)17首,文章14篇,成为该杂志作者群体(如王露、萧友梅、杨仲子、陈仲子、黎锦晖、刘天华等人)中发稿率最高的作者之一。有时他一人作品在同一期杂志上占有三四篇(首)之多。该刊第2卷第1号(1921年1月)发表的《锯大缸》(亦名《中国戏剧曲谱》),是他以民间曲调为主题创作的钢琴曲,在近代早期钢琴音乐文献中有启蒙意义。1924年,在《音乐季刊》上发表了《说德国的莱茵曲与法国的马赛曲》、《作曲研究》等文章及《接收青岛纪念歌》等作品。这些文稿,或属于学术之见解,或乃教学之心得,或反映作者广博的传统音乐知识,适应了“五四”时期人们对音乐文化多层面的需求。

1923年8月,在清华学校召开“中华教育改进社”⑤第二次年会,萧友梅任“国民音乐组”主席。李华萱提出了“京都亟应设夏季音乐讲习会招集各省音乐教员讲习理由”、“全国学校宜悬国歌挂图”和“吾国皮黄在国民音乐中有无存在之价值可否采取作乐界之参考”三项议案,均获议决通过。其中第三案“理由”为:“吾国皮黄盛行全国,然近今研究乐学者多不注意讨究。吾想,一国有一国之精神,一国有一国特性。文化之盛衰,风俗之厚薄,国民性之刚柔,与音乐俱有深切之关系。……用取其调,改良戏词,未尝非社会教育之一助。可否采取,加以改良,译成世界共通乐谱,用作乐界之参考焉。”(并附《皮黄曲谱》一本)这一议案由主席萧友梅提出“修正案”:“吾国古今乐曲在国民音乐中定有相当价值,应组织研究会(由中西音乐专家担任)将所有现成乐曲译为世界共通乐谱以备作曲家之参考。”⑥一位师范学校的音乐教师在“中华教育改进社”国民音乐组中独自提出三项议案均获通过,说明李华萱具有相当前沿的全局性音乐教育观念。

《皮黄曲谱》第一、二集分别于1923年6月和10月由商务印书馆出版。⑦李华萱在“卷首语”中说:“我想:皮黄,在我国音乐史上也可以占有一个相当的地位,在世界各国国民音乐中也可算是一小部

分。我把他制成共通的乐谱,既可以便于我国深知泰西音乐的人去研究他,又可以使中西音乐沟通起来,并且可以使外国研究我国音乐的人知道皮黄的真相与价值。此是我编辑此编的意思。”王光祈1927年7月2日致信李华萱云:“……尊译《皮黄曲谱》、《俗曲集》两种,极有价值。此后如能继续翻译,当于吾国音乐前途,发生良好影响。”⑧同时,《皮黄曲谱》也是我国近代最早用五线谱记写的京剧唱腔集,比刘天华用五线谱记写《梅兰芳歌曲谱》(1930)要早七年时间。李华萱对中国传统音乐搜集整理做了一件有开创性意义的工作。

李华萱编辑《俗曲集》于1925年5月由商务印书馆出版,作者采集了“国内谣曲、风俗曲、流行乐译成共通乐谱,定名为《俗曲集》”,“本编以考究吾国乐曲之旋律及乐式为主旨”(“编辑大意”),说明了作者编辑之缘由与宗旨。集中收有传统音乐曲牌42首。⑨包括民歌曲调、京剧曲牌、昆曲曲牌、寺庙音乐、说唱曲牌、古琴曲等,均以五线谱记写。萧友梅为之作序。“序”云:“改良记谱法,为促进音乐最大原因之一,已成不可掩之事实。……顾一国之中,必有所谓国民音乐(folk music或folk tune)。……为今之计,如欲保存此种有特性的曲调,莫如速用万国通用记谱法译记之,俾可供作曲家与音乐史家之参考。李荣寿先生研究国乐多年,近以所译《俗曲集》示余,并邀为之序,欢喜应之。”⑩萧友梅颇为赏识他的才干,1937年国立音专已决定调他至学校工作。⑪李华萱因故未赴任,一直留在山东教育界工作。

1925年3月,北京政府教育部曾颁发给李华萱“文杏章”,以表彰他在教育方面的突出贡献。⑫李华萱在山东省立第四师范学校任教时出版音乐教材有《教育唱歌集》、《爱国唱歌集》、《应用唱歌集》、《英文唱歌初步》、《风琴练习法》、《世界著名乐曲》、《世界国乐谱》、《军乐讲义》、《步号大进行曲》、《步号进行曲》、《新编步号曲》、《作曲大概》等,⑬体现了作为一位师范教师之不凡业绩。

20年代李华萱在音乐理论研究与音乐教材编写出版等方面做出的突出贡献，启示着每一位普通音乐教育工作者应具有的一种教育责任感与历史使命感。尤其在采集、整理传统音乐方面，李华萱和刘天华一样做了拓荒性工作，成绩斐然，名传于世。

注释

---

① 《王光祈致李华萱》第四封信(1927年9月14日)，详见刘再生《〈王光祈致李华萱〉书信五则新浮现——李华萱〈音乐奇零〉一书初探》，《音乐研究》2007年第4期，第7页。

② 李华萱出生日期，经由山东艺术学院人事处档案资料中查阅，李华萱于1958年“干部登记表”中亲笔填写出生日期为1895年11月24日。

③ 张凤良《忆我省早期音乐教育家李华萱》，《齐鲁乐苑》1982年第2期，第45—48页。文中称材料来源于《音乐奇零·序》，目前该“序”只剩残页。王露归国年代为1911年，“音乐传习会”有可能为1909年王露假期中自日本归国组织之活动。

④ 该校创建于1902年10月，初名“师范馆”，后改名为“师范学堂”、“山东优等师范学堂”、“国立山东高等师范”等，1911年设“艺体专修科”。1914年改名为“山东省立第一师范”。

⑤ “中华教育改进社”于1921年12月成立于北京。属于“五四”时期民间性质的教育社团，以调查教育实况、研究教育学术、力谋教育进步为宗旨。蔡元培、黄炎培等为董事，陶行知为总干事，下设32个专门委员会，其中包括“音乐教育委员会”，共召开过四届年会。1922年10月3日，中华教育改进社第一届年会在济南召开；第二届年会于1923年8月在北京举行；第三届年会于1924年7月3日在济南举行；第四届年会于1925年8月17日至23日在山西太原举行(参见孙继南编著《纪年》(增订本)，第63—74页)。

⑥ 李华萱编辑《音乐奇零》(1928)手抄本，无页码标记。由李华萱之子李毅飞提供，原件由李毅飞保存。

⑦ 《皮黄曲谱》(一)收有《坐宫》、《洪羊洞》(两段)、《完璧归赵》、《鱼藏剑》、《卖马》、《斩黄袍》、《武家坡》、《空城计》、《琼林宴》、《李陵碑》、《黄金台》12段唱腔曲谱；《皮黄曲谱》(二)收有《采桑》、《祭江》、《托兆》、《寄子》、《刺王僚》、《打严嵩》、《武家坡》7段唱腔曲谱。

⑧ 刘再生《〈王光祈致李华萱〉书信五则新浮现——李华萱〈音乐奇零〉一书初探》，《音乐研究》2007年第4期，第1—13页。

⑨ 《俗曲集》中42首曲牌依次为：【鸳鸯扣】、【茉莉花】、【老十翻】、【薰风曲】、【苏

武牧羊】、【柳青娘】、【老僧扫殿】、【泰山景】、【罗江怨】、【小拜门】、【小开门】、【哭皇天】、【日月重光】、【柳摇金】、【八叉】、【海琴歌】、【夜深沉】、【湘浪】、【小叶翻】、【庆寿】、【小青杨】、【浮菱曲】、【天仙儿童】、【傍妆台】、【教子】、【苏合】、【梅花三弄】、【高山流水】、【将军令】、【张公赶子】、【女地狱】、【哭长城】、【女怨】、【粉红莲】、【打雁】、【游湖】、【四大景】、【四小景】、【牧羊关】、【豆叶黄】、【扬州乱弹】、【平沙落雁】。

⑩ 萧友梅《李华萱〈俗曲集〉序》，作于1924年12月17日。《萧友梅全集·第1卷·文论专著卷》，第210页。

⑪ 1937年7月21日，国立音专发布第315号布告，其中有“庶务员兼男生指导员欧阳冶期满解聘，下学期该职由李荣寿担任”之记载，见《音》第63期，1937年3至7月合刊。

⑫ 同注⑧，第12页。

⑬ 李荣寿编辑《皮黄曲谱》（二）“封三”，商务印书馆1923年6月第1版。

§24 质疑军阀　挺身而出

——维护教育尊严的音乐教育家杨仲子

音乐家之个性，个个迥然不同，也是人格魅力的一种展示。杨仲子是一位敢说敢为、敢作敢当的音乐教育家。1927 年北京政府下令解散北京高校音乐系、所，他公开发表《质疑》一文；1942 年 5 月，政府当局抓捕从事抗日活动学生，他挺身而出，力主释放学生返校。这两件事，在近代音乐史上给人留下十分深刻的印象。

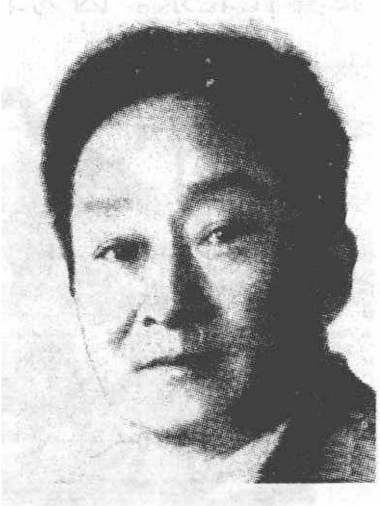


图 42　杨仲子

杨仲子（1885.6.2—1962.1.20），原名祖锡，亦名杨子，号一粟翁、石冥山人、青楼梦主。江苏南京人。1901 年考入南京格致书院。1904 年以获庚子赔款公费留学生名额赴法国留学，进入贡德省(Gand)大学理学院攻读化学。1908 年获化学学士学位。随即转至图卢兹大学（University of Toulouse）理学院深造，1910 年获化学工程师证书。同年，因对音乐早有浓厚兴趣，考入瑞士日内瓦音乐学院（Conservatoire de Musique de Genève）学习钢琴和理论作曲达十年之久。1917 年教育部敦促他从速回国，中断供给留学费用，后三年他在日内瓦半工半读，广泛接触社会生活，与谢寿康、徐悲鸿等来往密切。杨仲子精于书画和印章篆刻。廖静文在《徐悲鸿一生》中说：悲鸿所用

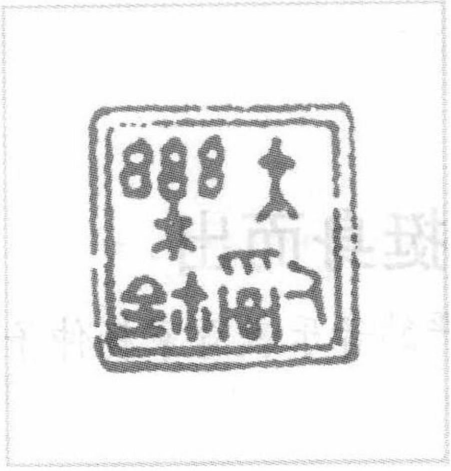


图 43　杨仲子篆刻“大司乐玺”

的许多印章，大都出自杨仲子之手。徐悲鸿称赞杨仲子：“朋辈中负才艺最广博者莫过仲子，仲子以化学工程师而专攻音乐及西洋文学、中国辞章，至于绘画金石乃其最晚出之绪，而精谙亦历史上之第一流。”高度评价了杨仲子的学识才艺。在瑞士时杨仲子曾创作《初恋》、《瀑布之下》、《冰泉的琴韵》、《晨曦》、《斜阳》等音乐作品。1919年末，在日内瓦音乐学院毕业。次年夏，与瑞士籍妻子杨燕妮（1887—1956）回国并定居北京。①

1920年9月，杨仲子创议北京女子高等师范学校增设音乐体操专修科。②1922年，任北京大学附设音乐传习所钢琴导师。1925年秋，国立北京艺术专门学校③增设音乐系，他担任钢琴教授。在20年代初期，杨仲子和萧友梅一起对北京高等音乐教育事业发展做出了重要贡献。正如刘天华所说：“现在中国的音乐中心点大概要算在北京。因为北京有三处高级音乐专修科及许多大学里附设的音乐选科。”④1928年10月，国立北平大学女子文理学院设立音乐系；11月，国立北平大学艺术学院成立，下设音乐系，杨仲子兼任两校音乐系主任。1937年抗战爆发，日军侵占北平。次年，日本当局强令杨仲子担任北平艺术学院院长。杨仲子将家人安排后，化装成刻石匠人

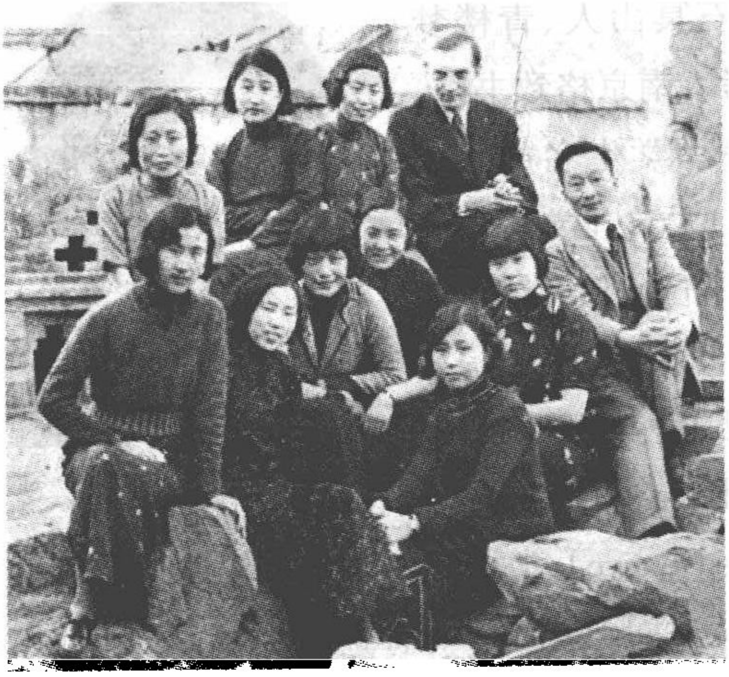


图 44　杨仲子与北平大学女子文理学院音乐系部分师生

逃出北平，绕道香港、越南前往重庆。此前阶段，杨仲子坐镇北平，和上海萧友梅遥相呼应。有学者认为："在 1928 至 1938 年间，南方有萧友梅，北方有杨仲子，堪称音乐教育界的两巨子。"⑤ 杨仲子是我国近代音乐教育界重要的"元老级"人物之一。1939 年秋，他受聘担任重庆白沙国立女子师范学院音乐系主任、教授。1941 年秋，任国立音乐院（青木关）院长。1942 年 11 月被调任音乐教育委员会主任，后又任国立礼乐馆乐典组编纂。1947 年至南京任国立戏剧专科学校教务主任。新中国成立后，杨仲子任南京文物管理委员会主任。自 1920 年回国至 1942 年的二十余年中，他先后在七所音乐、艺术学校任教或担任领导职务，基本上没有离开过音乐教育岗位。

1927 年 6 月至 8 月，奉系军阀控制的北京政府教育总长刘哲接任后，着手改组北京大学，恢复晚清时期（1898）建立的"京师大学堂"，并自封为"大学长"。他认为"音乐有伤风化，无益社会人心"、"浪费国家钱财"，下令停办北大音乐传习所和国立北京艺术专门学校音乐系，仅保留国立女子大学音乐系。杨仲子署名"江南杨仲子"发表《质疑》⑥ 一文，矛头直指北京政府。他说："自政府取消艺专音乐系，及北大音乐专科以来，南方艺术界，或著为言论，或发为诗歌，以伸其抑郁之气。甚且创立音乐院，大开广厦，网罗人才，俾北方失学士子，有所依归，轰轰烈烈，应时而起，北方音乐界反销声敛迹，颖然无闻。除音乐会仍继续进行，杂志仍继续发刊外，对于政府停办音乐教育之举，咸抱一敢怒而不敢言之态度。……深愿执政诸公，负有解答之责者，将其所有之正当理由，一一公布于世，籍解群疑，而慰众望，庶免失学士子，异口同声，以摧残音乐教育之罪，加诸今政府也，幸甚幸甚。"接着，他从历史、国际、社会、学术、政治、经费、学生、生计、政党、文化、教育、人才、国乐、典礼十四个方面对政府进行质疑。如在"国际方面"云："世界各国，号称文明者，无不有音乐学校，以养成专门人材。今吾国乃并一系一科而亦摧残之，使不能生存，其于国体何？此不可解者二。"在"学生方面"云："有音乐

天才，或具特殊生性与技能者，始不远千里，来京求学，在校数年，力图精进。今乃必欲其去而之他，虽使其弃尽前功，亦所不惜。……当局果爱护人才，亦必不忍出此，乃竟掉头不顾，置若罔闻。而对于将来好乐之士，亦无相当办法，此不可解者七。"《质疑》一文，气势磅礴，文笔犀利，逻辑严密，咄咄逼人，显示了一位音乐教育家无畏的胆识与勇气。这是一篇为中国音乐教育事业声讨北京政府的战斗檄文，有着重要的文献价值与历史意义。

当时北京三所高等学校音乐系（所）教师多兼职任课，往来奔波。杨仲子说："平时七点多钟就要出门，八点就要上课，于是由这个学校跑到那个学校，一直要到晚上八点钟，才算结束了我一天的工作。等我回到家里，已就是八点半钟，胡乱地吃了晚饭，再稍休息一会儿，就是十点钟左右了。人已经是疲乏到十二分。"⑦杨仲子和萧友梅、刘天华三人关系十分融洽。1921年，杨仲子和萧友梅曾以歌曲互为赠答，萧友梅以《杨花》比喻杨仲子的风流蕴藉与才华横溢；杨仲子以《梅语》赞颂萧友梅的超然脱俗与高洁品格。⑧杨仲子是一位有侠义气质的性情中人。1926年冬，刘天华在国立女子大学任教时学校因经费拮据，欠薪数月不发，幼女育燕不幸患病夭折，连丧葬费也无法解决，天华悲愤交集。杨仲子得知后忙来慰问，并送来他夫人的一个金镯子，让刘天华变卖应眼前之急。刘天华说："这是嫂夫人的嫁妆，我怎么好意思受呢？"话音未落，杨仲子已将金镯子一掰两半。刘天华不得已，兑换了金镯子，为幼女草草安葬。刘天华于1932年不幸逝世，杨仲子十分悲痛，撰写了《故音乐家刘天华教授墓志》铭文，题赠挽联"国悴人亡，胡天不恤。乐崩礼坏，予欲无言"⑨。并亲为齐如山所撰《刘君天华墓表》书丹，杨仲子的个性人品，令人肃然起敬。1928年北京政府垮台，北平音乐界人士燃起新的希望。6月12日，已被停办的北京大学音乐传习所、北京艺专音乐系、女子大学音乐专科及国乐改进社举行联席会议，"请并北平音乐教育改设音乐学院"。推举杨仲子、刘天华、赵丽莲三人为代表，向国民政府

请愿，又致电蔡元培、萧友梅请予援助，以实现建立南北两个国立音乐院的愿望。为此，杨仲子拟写《请并北京大学音乐传习所、艺术专门学校音乐系、女子大学音乐专科，改设国立北平音乐学院计划书》和《拟国立北平音乐学院组织大纲草案》两份报告，提出“介绍世界音乐及改进国乐，而养成音乐专门人材”⑩为办学宗旨，将“改进国乐”写入拟办“国立北平音乐学院”办学方针。这是近代尚未有人提出的宏伟设想，显示了对发展中国传统音乐文化的远见卓识与理想抱负。可惜，这一建议方案未被当时的国民政府采纳施行。

1941年杨仲子在重庆任国立音乐院院长时，依然穿一身棉袍，和师生同样住茅草房，点昏暗的桐油灯。此间，国立音乐院设立国乐组和国乐研究室，聘请杨荫浏、储师竹、刘北茂、曹安和等国乐名家以及李抱忱、熊乐忱、张洪岛等任教，举办音乐会，走向社会，为音乐院发展做出很大贡献。1942年5月，国立音乐院三个学生因从事抗日活动被中统局抓走。杨仲子直奔教育部，质问教育部长陈立夫为什么抓走学生。陈立夫说：“这不关你的事，你不要管。”杨仲子说：“我是院长，我的学生被你们抓走了，我为什么不要管？为什么不能看？”⑪并要求立即释放学生返回学校。为此，杨仲子被迫离开了他所热爱的音乐教育栖身之地。

杨仲子的书画篆刻艺术成就不在音乐教育业绩之下，他和齐白石、徐悲鸿、张大千、林风眠、陈师曾、吕凤子、刘海粟、梅兰芳、范文澜、赵元任、老舍、郭沫若等文化界名人来往密切。生平刻印曾自辑为《漂泊西南印集》、《哀哀集印存》以及《杨仲子金石遗稿》(包括遗印一百七十余方、名家题词及所书甲骨金文)，在书画文物界享有极高声誉。他的音乐手稿大部分在战火中遗失，篆刻艺术却在人间留下了精品。

杨仲子是我国近代音乐教育界“元老级”人物之一。无论在北京还是在重庆期间，他为音乐教育事业不畏权势，敢于直言，两袖清风，一身正气。这样一种为中国音乐教育事业的献身精神，至今依然是留给后人的一笔宝贵文化财富。

注释

① 赵后起《杨花本是风流种 任尔飘零到白头——音乐教育家杨仲子》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，第113—126页。

② 北京女子高等师范学校前身为1908年设立之京师女子师范学堂，民国成立，改称北京女子师范学校。1919年改称国立北京女子高等师范学校。1920年增设音乐体操专修科。初无主任，参照日本学制拟定课程及教法，音乐体操各生平均学习。1921年1月，萧友梅应聘科主任后，与杨仲子、赵元任等初步议定分组教学，即：甲组以音乐为主科，体育为副科；乙组以体育为主科，音乐为副科。继而具文呈报教育部，提议将原音体科分为独立的音乐专修科和体育专修科，同年8月29日获教育部批准。1922年7月随该校修订内部组织，音乐专修科改称音乐(学)系。1924年5月学校升格为国立北京女子师范大学，学制年。1925年8月因学潮一度解散，10月改办国立女子大学，音乐系并入，称音乐科。至1928年秋，北平实行大学区制，女子大学先后划归北平大学女子第二部及北平大学女子文理学院，杨仲子任音乐系主任，学制六年。1931年7月，与北师大合并组成国立北平师范大学。摘自孙继南编著《纪年》(增订本)(见作者后来的修订条目)，第61页。

③ 国立北京艺术专门学校前身为1918年成立的北京美术学校。1919年改为北京美术专门学校。1925年曾一度停办。同年秋，改称“国立北京艺术专门学校”，增设音乐系和戏剧系。萧友梅任音乐系主任。1927年为北京政府下令并入北京大学，停办音乐系。1928年改名“国立北平大学艺术学院”，1930年又奉令改为“北平艺术专科学校”。1933年停办。1934年重建“国立北平艺术专科学校”。1938年与杭州艺专合并，改称“国立艺术专科学校”，建校于湘西沅陵。见孙继南编著《纪年》(增订本)，第60—115页。

④ 刘天华《在饯别钢琴师嘉祉先生的席上说的几句话》，原载《新乐潮》1927年第1卷第1号。见刘育和编《刘天华全集》，第197—198页。

⑤ 黄旭东《还近代音乐史以本来面目——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》，黄旭东著《弄斧集》，中央音乐学院出版社2005年10月第1版，第131页。

⑥ 杨仲子《质疑》，国乐改进社编《音乐杂志》1928年第1卷第2期。

⑦ 同注①，第118页。

⑧ 《杨花》(易韦斋词，萧友梅曲)，见《萧友梅全集·第2卷·音乐作品卷》，第580页；《梅语》(易韦斋词，杨仲子曲)，见北京大学音乐研究会编《音乐杂志》第2卷第9、10两号合刊，1921年12月。

⑨ 刘北茂述、育辉执笔《刘天华音乐生涯——胞弟的回忆》，人民音乐出版社2004年11月第1版，第127页。

⑩ 杨仲子《北平音乐教育运动》，国乐改进社编《音乐杂志》1928年第1卷第4期。

⑪ 同注①，第125页。

§25 提倡美育　以西衡中

——柯政和与“北京爱美乐社”

在音乐史学领域，评价较为复杂的历史人物尤为需要分寸感。柯政和在近代普及音乐教育与音乐教材建设方面做了大量工作，但在抗日战争期间，却丧失民族立场，功过兼而有之。今天如何以历史唯物主义观点进行评价，无疑有着一定现实意义。

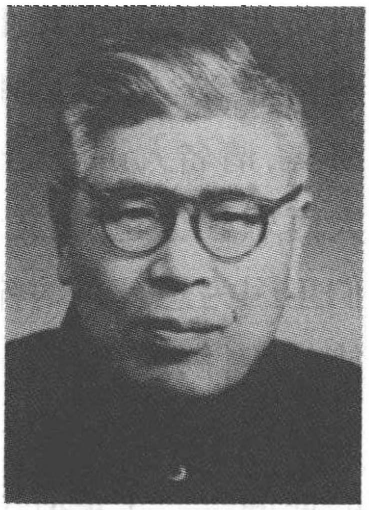


图 45　柯政和

柯政和(1890.11.11—1973.1.5)，字安士，原名丁丑。祖籍福建安溪，出生于台湾台南县盐水镇。童年时代家境十分贫困，他在日本人家中当童工，由于老实勤奋、聪明好学，深受主人喜爱，送他进小学读书。1904 年入盐水县公立国语学校学习。1907 年考入台湾总督府立国语学校乙种师范部。1911 年 9 月获公费资助到日本东京音乐学校读预科，次年 4 月转入师范科学习。1915 年 3 月毕业回国语学校任音乐教员。1919 年再度赴日，在东京上智大学文学科选科学习。1922 年与日本一位贵族女子冈本巴(中文名为柯静君)结婚。同年 8 月一起回中国，定居北京。① 或许由于这样的历史背景，形成了柯政和后来的“亲日”情结。

柯政和回国后于 1923 年 10 月受聘于北京师范大学体育科任

讲师（音乐为副科），同时在北京女子高等师范学校兼职教授音乐。1931 年 2 月两所大学合并为国立北平师范大学。柯政和在体育系任音乐教授。② 抗战爆发后，日军占领北平期间，柯政和误入人生歧途。1938 年 8 月，他出任北京师范大学男院音乐系主任、教授与训育长，并担任亲日组织“新民会”中央委员等职务，谱写了《保卫东亚》等亲日歌曲。1945 年以汉奸嫌疑为国民政府逮捕入狱。1948 年 12 月保释出狱。新中国成立后，法院判定从宽处理，不予追究，但未有工作。1953 年夫人冈本巴去世。1957 年柯政和进入轻工业部乐器研究所任日文翻译，一年后下放至北京乐器总厂。1963 年从该厂退职。“文革”开始后，1966 年因“保障首都安全”为名被遣送至宁夏隆德县一个生产队落户。当时他双目基本失明，由续妻薛亚明照顾生活，靠她终日打柴为生。1969 年薛亚明去世，柯政和由当地农民轮流照看，直至 1973 年在当地病逝，享年 82 岁。

柯政和在北京师范大学任职期间，对于推动该校业余音乐社团活动开展起到重要作用。1926 年 4 月，该校学生余永祁、刘士俊、宋建铭等 23 人发起组织“西乐社”。西乐社会务为：举行音乐会，公开演奏，请名人讲演，出版刊物及举行音乐比赛等。4 月 11 日《发起师大西乐社缘起》一文说：“要想国粹的中国乐出世，还得二十年后，我们正因为想复兴国粹中国乐，使他有系统，方法科学，能代表中华民族的特性，所以才研究‘非国粹’的东西。”这成为西乐社成立旨趣的宣言。文章还说：“我们学校有这么一位废寝忘餐的柯政和先生的提倡……于是对于西乐发生浓厚兴趣的人，一天多似一天。”③ 柯政和成为学生们尊重的音乐家。该社于 1926 年 12 月 26 日下午 2 时在北京琉璃厂南新华街师大礼堂举行了成立后的首次音乐会，④ 在社会上产生一定影响。

“北京爱美乐社”是 1927 年 6 月成立于北京的业余音乐社团。发起人有柯政和、刘天华以及北京师大原西乐社社员与女子大学教师、学生等 18 人。在《爱美乐社成立缘起及章程》一文中提出“学理

与技术兼重，提高与普及并举”为宗旨。⑤柯政和为社刊《新乐潮》撰写的“发刊词”中说：“精神文明，多赖艺术教育促进之。艺术之中，以音乐为最普遍，于人生亦最密切。……欲使音乐发达，惟有研究音乐，嗜好音乐之人团结努力之一途而已。此又爱美乐社成立之一缘故也。”⑥1928年初，在全社84名社员中通过票选，柯政和当选为社长。该社开办附设音乐学校，聘请中外著名音乐家授课，并出版社刊《新乐潮》⑦。爱美乐社与西乐社的偏激态度不同，以西乐为标准进而“以西衡中”。在这些活动中，柯政和无疑处于核心地位。正如有学者文章标题《朔风起时弄乐潮》所表明，当时北京政府蛮横摧残音乐教育，犹如朔风凛冽、寒气逼人的背景下，爱美乐社能够热心提倡音乐的社会性活动，掀起一股活跃的普及音乐时代潮流，柯政和起到了“弄潮儿”先率作用。⑧

柯政和在二三十年代发表了大量文章。在《新乐潮》中有34篇，国乐改进社编印《音乐杂志》有5篇，江西省推行音乐教育委员会编印《音乐教育》有3篇，计42篇。⑨尤其在《新国乐的建设》一文中提出：“现存的国乐是本民族过去所造成的，不但在文化史上很有价值，就是在建设新国乐的工作中，也是不可缺少的宝贵材料。……所以在今日若不及早设法从事调查，恐怕到将来失传的愈多，虽欲保存，也无从着手。”⑩柯政和这一见解在当时音乐界对传统音乐价值认识普遍不足的情况下具有积极意义。

柯政和在30年代撰写了大量音乐教科书。《音乐通论》(1930年中华乐社出版)被北平师大定为音乐教材，对推进学校音乐教育起到了积极作用。他还根据国民政府教育部1933年颁定的音乐课程标准，编写了许多中小学音乐教材，如《初中模范唱歌教科书》(全三册)、《师范标准唱歌教科书》(全三册)、《高中模范唱歌教科书》(全三册，1933)、《初小模范音乐教科书》(全三册，1934)、《高小模范音乐教科书》(1935)、《中国中学音乐教本》、《实用初中唱歌教科书》(1936)等，总数达56种，有180余册之多。在我国近代音乐基础教育

薄弱的情况下做出了重要成绩。

政治立场与民族气节均属于意识形态领域范畴。政治观念随着朝代更迭与时代交替常常会趋于淡化；民族气节则始终是中国文人爱国精神的象征。柯政和在抗战期间误入歧途，为此，他付出了后半生凄苦生涯的沉重代价。当然，从人文精神角度而言，在“文革”特殊历史背景下，这一代价未免带有过于凄凉的人性色彩。

注释

---

① 陈永莲《编译出版书谱 普及音乐教育——音乐教育家柯政和》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，第170—178页。

② 韩国镄《柯政和资料初探》一文云：“当时北师大分为教育、文学、理学三院，另设一个副科，内有公民、音乐和健康教育三组。柯政和是唯一的音乐教授。”见《韩国镄音乐文集》(一)，第185页。

③ 引自李岩《朔风起时弄乐潮——20世纪20年代的西乐社、爱美社及柯政和》，李岩著《朔风起时弄乐潮》，第247—269页。

④ 同注③，第253页。

⑤ 《北京爱美乐社缘起及章程》，《新乐潮》1927年第1卷第1号。

⑥ 柯政和《发刊词》，《新乐潮》1927年第1卷第1号。

⑦ 《新乐潮》自1927年6月至1929年7月，共出版发行十期，其中第1卷五期，第2卷三期，第3卷两期。

⑧ 同注③。

⑨ 据李文如编《20世纪中国音乐期刊目录汇编》(上)(文化艺术出版社2005年11月第1版)第19—22页、第40—54页统计。

⑩ 柯政和《新国乐的建设》，江西省推行音乐教育委员会编印《音乐教育》1934年第2卷第8期(中国音乐问题专号)，第27—33页。

26 古今之变通达乎君子之情

——王露与“诸城琴派”

古琴音乐是我国传统器乐中历史最为悠久的。同时,古琴音乐始终随着时代变迁而发展着。近代山东诸城琴派的崛起,为古琴艺术开辟了一条与现代人音乐审美心理更为贴近的道路。正如王露所云:“古今之变通达乎君子之情。”①

琴派指古琴艺术流派。一般以优秀琴家为核心传人,有相对稳定的琴派曲目、独特演奏技法、艺术风格与地域特色,通过琴社组织世代相传,形成具有一定共性审美特征、产生较大社会影响的琴学流派。诸城古称密州,是有着深厚文化底蕴的地区。19世纪中叶,诸城有两位影响较大的琴家:王溥长(字既甫,1807—1886)和王雩门(字冷泉,1793—1877)②。他们并非同一师承关系。王既甫学宗“虞山派”,弹奏《桐荫山馆琴谱》,演奏风格崇尚清微淡远;王冷泉则师承金陵派,弹奏《五知斋琴谱》,演奏风格绮丽缠绵。两人虽非同宗,诸城琴派后人均认同他们为该琴派渊源之宗。

王既甫之子王作桢(1842—1921),字心源,号西园。他的琴艺在“虞山派”基础上吸收了“金陵派”曲目,奠定了诸城琴派的基本特征,在琴界与王冷泉并称为“诸城二王”。20世纪初,王心源的学生王露在琴界崭露头角,享有盛誉,与王冷泉、王心源并称“诸城三王”,或“琅琊三王”。其后,王冷泉门生王宾鲁影响愈益广泛。他和

王露都培育了一批著名琴家，开创了诸城琴家两个传授系统的合流趋向。尤其在20世纪前期，一个北上（王露赴北京），一个南下（王宾鲁至南京），使得山东诸城琴派逐渐成为具有全国影响的琴学流派。他们的琴艺传人、演奏风格与琴曲传谱一直延续至今，为古琴艺术在新时代条件下进一步发展做出了贡献。

图46　王　露

王露（1878—1921.12.15），字心葵，号雨帆，出生于山东诸城县城关镇西施巷。他的学生詹澂秋为之作传：“幼读于家，颖悟异常。长学词章，乐而忘倦。于琴箫诸赋，尤喜读之。弱冠学琴于王西园先生。西园为邑中名士，嗜书画，好金石，以琴诗自娱，不求闻达。先生钦其德而师之。西园尤善诱。初授虞宗数小操，旬日得其梗概，逾日克尽其妙。西园喜甚，遂将得意名操悉授之。先生昼夜挥弦，三载而尽通其业。西园喜其精进，携冷泉王先生金陵名操三十谱与之。先生见谱如获拱璧，抚摩逾十二载。于是先生之造诣，精且深矣。”③概括了王露学琴的经历。他20岁左右拜王西园（心源）为师，并将“虞山派”和“金陵派”的琴艺融合为一，在青年时代便确立了诸城琴派核心人物地位。

1906年3月，王露赴日本留学，先后在“东洋音乐学校”和“东京音乐学校”学习音乐。④1909年曾回济南组织“音乐传习会”传授古琴。⑤1911年毕业后回国，一度在家乡过着隐居般生活。1917年左右，王露在济南大明湖畔成立了诸城琴派第一个琴学组织——“德音琴社”。⑥学生中传王露之业者首推詹澂秋⑦。王露1918年赴北京后，“德音琴社”也随之北移。“校中学生，从学尤众，造诣较深者，则有山右张友鹤，湖北毂城杨心如，浙江章铁民、康白清诸贤。先生之学派，声振于时矣。”⑧极大地扩展了诸城琴派在山东乃至全国的影响。

王露于1918年经章太炎推荐、受蔡元培邀请，5月18日在北京大学举办古乐演奏会。6月6日被聘为北京大学乐理研究会国乐导师。他的音乐生涯达到了辉煌阶段：举办音乐会，教授古琴、琵琶，发表论文，整理著作，组织丝竹乐组，在北京大学开创了我国民族器乐进入高等学府并列入教学课程的历史。1919年成立北京大学音乐研究会时，王露发起出版《音乐杂志》，建立丝竹组和丝竹改进会。在《音乐杂志》发表《音乐泛论》、《古琴之道德》、《中西音乐归一说》和《玉鹤轩琵琶谱》等有影响的论著，两年多时间中做了大量工作。1920年夏，由于患中风症，请假回诸城医治调理。1921年夏，回北京途中因事在济南耽搁，旧病复发，回诸城医治无效，于旧历11月17日上午逝世，享年44岁。

王宾鲁（1866—1921.5.10），字燕卿，山东诸城普桥村人。十余岁从王冷泉学琴。曾在济南教琴。1911年，经康有为推荐，受校长江谦（1876—1942）延聘至南京高等师范学校⑨任古琴与琵琶教习。该校于1915年即正式开设音乐图画课。王宾鲁在校十年间，培养了徐卓（字立荪）、邵大苏、孙宗彭等弟子。在所传《龙吟观琴谱》基础上，经徐卓、邵大苏整理后编纂成《梅庵琴谱》。因此，王燕卿在南京创立了诸城琴派另一个分支流派——“梅庵派”，对诸城琴派有创新发展功绩。王燕卿客死金陵，享年55岁。

诸城琴派这一时期的重要传人除“南北二王”外，王心源之子王秀南（1879—1952.2.8）“则不仅守家业且长住诸城以琴传家云”⑩，长期在山东传授古琴。王秀南的传人有女儿王凤襄、女婿张育瑾⑪以及王露之子王筱润等。

诸城琴派的演奏风格声韵精美，流畅如歌，刚柔并济，善于创新。王露、王燕卿（宾鲁）、王秀南各有所长。如查阜西所云：“秀南最守家学，燕卿、心葵均有变……秀南再传凤襄。”⑫诸城琴派总的演奏特色兼有清微淡远和绮丽缠绵之长，而王燕卿指下滑音最富，善于吸收民间音调（所谓“俚俗”殊甚），风格迥异寻常。诸城琴派是我

国近代在传承之中善于创新的一个琴学流派。

诸城琴派代表性传谱有王冷泉辑《琴谱正律》⑬，王既甫、王心源、王秀南祖孙三代传谱《桐荫山馆琴谱》⑭，王心葵订辑《玉鹤轩琴谱》⑮和王燕卿传谱《梅庵琴谱》⑯。这四种琴谱与《龙吟馆琴谱》均有着密切的渊源关系。

《龙吟馆琴谱》(以下简称《龙谱》)是在荷兰发现的一本琴谱孤本。谱本题有山东历城毛式郇“拜稿”的字样，年代为清代嘉庆四年(1799)。琴谱分上、下两卷。上卷论音律、指法、调弦转调等；下卷收有《平沙落雁》、《长门怨》、《关山月》、《秋闺怨》、《挟仙游》、《春闺怨》、《秋江夜泊》、《捣衣》8首琴曲。原为荷兰汉学家莱顿·高罗佩(Robent van Gulik，1910—1972)所收藏。现保存于荷兰莱顿大学汉学图书馆。谢孝苹从香港饶宗颐教授处获得线索后，与该图书馆联系，并获赠琴谱全本的显微平片。⑰

戴晓莲在亲自赴荷兰对《龙吟馆琴谱》进行研究后认为，这是一个手抄本，没有序文和跋文，封面上有“岳莲别墅钞”字样，目录后有“大清嘉庆己未冬月毛式郇拜稿”。认为毛式郇只是收藏者或审稿人。抄写人应是无锡梁溪地区的僧人兼琴家岳莲。戴晓莲的结论是：“在明末或清初即产生了《龙吟馆琴谱》……至于《龙吟馆琴谱》的最早作者是谁，目前限于资料，尚未有最后定论。”⑱

《龙吟馆琴谱》的形成年代无论其上限（明末清初）或下限(1799)，均远早于诸城琴派产生之年代。《龙谱》与诸城琴派传谱之间均有渊源关系。从两者琴谱比较分析，《龙谱》8首琴曲在《梅庵琴谱》中全部保留，在《琴谱正律》和《桐荫山馆琴谱》、《玉鹤轩琴谱》中各有5首。可见《龙谱》在诸城琴派传谱中所具有举足轻重之地位。《龙谱》的8首琴曲，内容突出了“怨”、“游”、“泊”、“恨”情绪，有可能以琴曲反映明末清初琴人对清兵入关表示不满的民族意识与情绪。山东历城的毛式郇无论作为“收藏者”或“审稿人”，在传播《龙谱》方面起到了重要作用。以目前资料而言，《龙谱》在山东地区广泛传播，

以至最终导致诸城琴派形成，两者之间存在着密切关系，并非属于一种偶然现象。

诸城琴派的艺术风格融“高雅”、“世俗”于一体，这样一种新的审美意识之形成，既是时代的需要，也是时代之必然。传统音乐神韵贵在“变”与“不变”之间。有人认为古琴音乐属于僵化的“博物馆艺术”，或许只是一种时代性偏见而已。

中国传统音乐的神奇之处在于它的“非物质文化形态”。当有学者万里迢迢赴海外一睹《龙吟馆琴谱》原文本风貌时，琴谱中8首琴曲早已全部或部分地保存在诸城琴派的传谱之中。古琴音乐这样一种传承现象，恰如辛弃疾所云：“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处。”

注释

---

① 王露《音乐泛论》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第1卷第1号。

② 王冷泉生卒年，据诸城张崇玖保存王冷泉手迹《万古同悲》一书中“冷泉纪年”记载的出生年月为“乾隆五十八年癸丑三月丙辰十六辛未时”，可以确定为1793年，纠正了生于“1807年”之旧说。见天津音乐学院2005届硕士研究生学位论文《诸城琴派音乐风格研究》第12页，作者李德敬。卒年则沿用张育瑾《山东诸城古琴》一文旧说。

③ 詹智濬（澂秋）《琅琊王心葵先生略传》，今虞琴社编印《今虞琴刊》创刊号（1937年5月）。

④ 张前《中日音乐交流史》，第374、375、385页。

⑤ 见§23的注③。

⑥ 据詹智濬《琅琊王心葵先生略传》一文说，王露在“洪宪时代，教部奉令函请入都正乐，先生不复。……越二年先生南游……于是北游赵燕，南历吴楚。所遇琴家，颇不乏人。惟出神入化者，未多觏焉。遂复归济阴，思欲振之。结德音琴社于明湖之滨”。据此年限推算（洪宪为袁世凯1915年12月宣布次年改年号为洪宪元年，准备即皇帝位），“德音琴社”之成立应在1917年左右。

⑦ 詹澂秋（1890—1973），字水云，湖北襄阳人。山东法律专科学校毕业，曾任济南市立高中教师。1909年在家塾读书之余自学《归去来辞》等曲。1912年起随王露学琴曲《高山》、《长门怨》、《潇湘水云》、《秋鸿》等18曲。著有《梅云馆琴谱》、《琴歌集》等。新中国成立后曾任山东省文史研究馆员、省政协委员、省音

协副主席等职。为诸城琴派第四代重要传人，培养了一批古琴弟子。

⑧ 同注③。

⑨ 南京高等师范学校前身为1902年成立的“两江优级师范学堂”，1906年8月设“图画手工科”，开我国近代官办艺术师范教育之先声。1911年该校停止招生。1915年9月成立南京高等师范学校，开设音乐图画课，后改为东南大学。该校位于鸡鸣山北极阁山麓，山上遍植梅树。王宾鲁所居住三间小屋为1916年纪念两江师范校长李瑞清（1867—1920）所建，时称“梅庵”。

⑩ 查阜西《张育瑾谈诸城三“王”》，黄旭东、伊鸿书、程源敏、查克承编《查阜西琴学文萃》，中国美术出版社1995年8月第1版，第45页。

⑪ 张育瑾（1914—1981.1.19），山东胶南县人。曾任山东大学教学行政科长、山东艺专音乐科副主任兼古琴教师、青岛海洋学院教学行政科长等职。与夫人王凤襄于50年代整理了《桐荫山馆琴谱》；搜得诸城琴谱《琴谱正律》于1962年以油印本传世。

⑫ 同注⑩。

⑬ 《琴谱正律》，王冷泉辑。原本失落，相传有18首琴曲：《良宵引》、《平沙落雁》、《长门怨》、《鸥鹭忘机》、《秋江夜泊》、《秋鸿》、《胡笳》、《潇湘水云》、《水仙操》、《捣衣》、《苍梧怨》、《渔樵问答》、《秋风词》、《普庵咒》、《春闺怨》、《归去来辞》、《复圣操》、《凤求凰》。

⑭ 《桐荫山馆琴谱》为王既甫、王心源、王秀南祖孙三代传谱。有《良宵引》、《长门怨》、《秋江夜泊》、《石上流泉》、《春闺怨》、《流水》、《捣衣》、《搔首问天》、《平沙落雁》、《普庵咒》、《塞上吟》、《参同契》、《读易》、《阳关三叠》、《秋风词》、《古琴吟》16曲及左右手指法、读谱法、调弦法等文字部分。

⑮ 《玉鹤轩琴谱》，王心葵订辑，手抄本，共八卷，30曲。包括《龙吟馆琴谱》中的《平沙落雁》、《长门怨》、《挟仙游》、《秋江夜泊》、《春闺怨》、《捣衣》以及《石上流泉》、《梅花三弄》、《幽兰》、《秋鸿》、《胡笳》、《苍梧怨》、《汉宫秋月》、《凤求凰》、《渔樵问答》、《释谈章》、《鹤舞洞天》等，是诸城琴派收录琴曲最多谱本。

⑯ 《梅庵琴谱》，王燕卿传谱。在他收藏《龙吟馆琴谱》基础上，由其弟子徐立荪、邵大苏于1931年刊印。上卷为琴学理论；下卷收入《龙吟馆琴谱》8曲外，另收《极乐吟》、《凤求凰》、《秋风词》、《风雷引》、《释谈章》、《搔首问天》6曲，共有14曲。主要采自张育瑾《山东诸城古琴》，《音乐研究》1959年第3期，第64—70页。

⑰ 谢孝苹《海外发现〈龙吟馆琴谱〉孤本——为庆祝梅庵琴社创建60周年而作》，《音乐研究》1990年第2期，第54—65页。

⑱ 戴晓莲《荷兰存见的古琴谱与高罗佩》，《音乐艺术》1992年第2期，第67—71页。

27 全国为音乐教师者十九皆其薪传

——吴梦非、刘质平、丰子恺与艺术师范教育

夏丏尊在评价李叔同音乐教育业绩时说：“迄今全国为音乐教师者十九皆其薪传。”①李叔同培育了吴梦非、刘质平、丰子恺等音乐教育家，他们又培养出唐学咏、邱望湘、缪天瑞、钱君匋、陈啸空、萧而化、徐希一等一批优秀音乐人才。因此，薪火相传，代代不熄，乃是教育事业灵魂之所在。

吴梦非、刘质平、丰子恺是李叔同在浙江两级师范学校任教期间培养的在全国文化教育界有重要影响的艺术教育家。

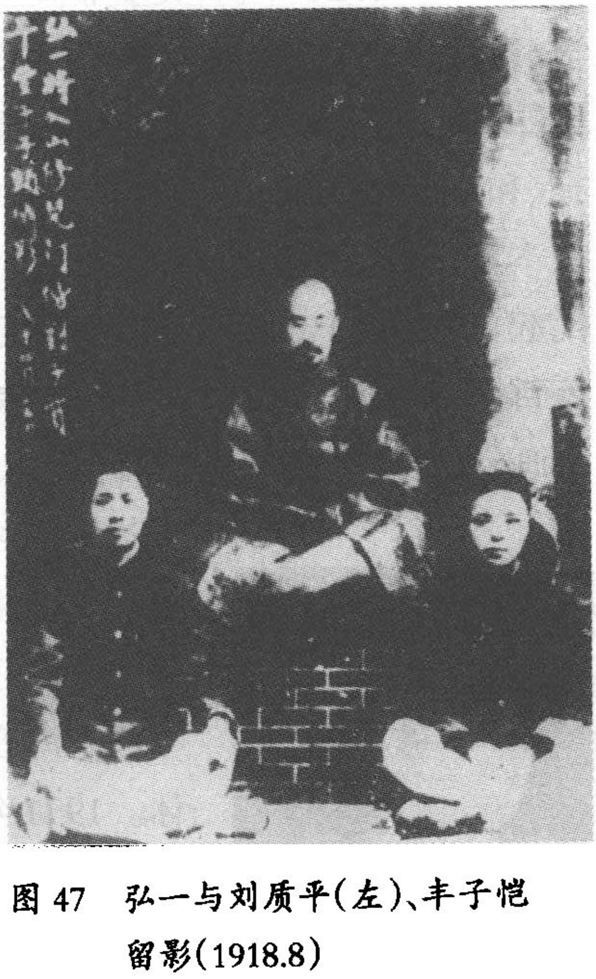


图 47　弘一与刘质平（左）、丰子恺留影（1918.8）

吴梦非（1893.5.1—1979.10.15），浙江东阳县人。乳名贻谷，学名翼荣。1915 年始名梦非。1908 年小学毕业后考进浙江两级师范学堂初级师范科。沈钧儒、沈尹默、马叙伦等均在该校任过教职。1912 年以第一名成绩考入该校新设

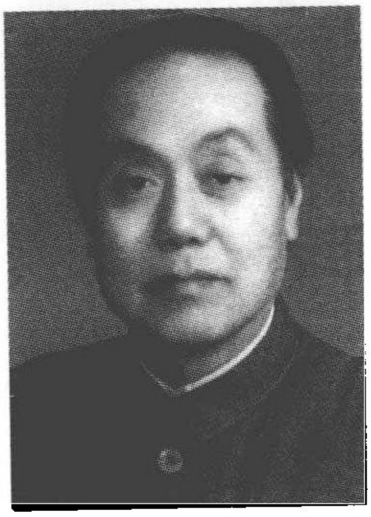


图48　吴梦非

"图画手工专科"，在李叔同教授下学习练耳、视唱、合唱、钢琴等课程。1915年毕业，经李叔同推荐，到上海城东女学任音乐、图画教员，后又至浙江省第二师范学校、上海爱国女学、上海东亚体育专科学校等校任教。1919年6月，与刘质平、丰子恺自筹资金创办私立上海专科师范学校，吴梦非任校长。同年秋，发起成立"中华美育会"。1923年4月，在《民国日报》任"艺术评论"版主编。20年代上半叶是他艺术教育事业鼎盛时期，以《美育》和"艺术评论"版为阵地，发表五十余篇文章。1926年初，吴梦非离开上海回浙江，先后在白马湖春晖中学、浙江民众教育实验学校等多所学校任教。1933年受聘担任上海美专教务主任兼教授。30年代，吴梦非潜心于撰写音乐教科书，主要有《和声学大纲》、《中学新歌曲》(1930)、《初中乐理教本》、《初中唱歌教本》(1932)、《风琴弹奏法》(1934)、《音乐四册》(1936)等。自20年代起，还与妻子王元振合作创作了《废墟》、《青年生活》、《中国国民》等百余首歌曲。抗战期间，杭州家宅为炮火焚毁，珍藏多年的李叔同字画、文稿亦付诸一炬。后在中央信托局温州办事处工作，脱离文艺界达十年之久。新中国成立后在杭州文德中学任教务主任兼音乐教员。1953年至上海担任中央音乐学院华东分院民研室秘书。1955年任上海音乐学院教务处副主任。1959年退休。1971年双目失明。1979年逝世。②

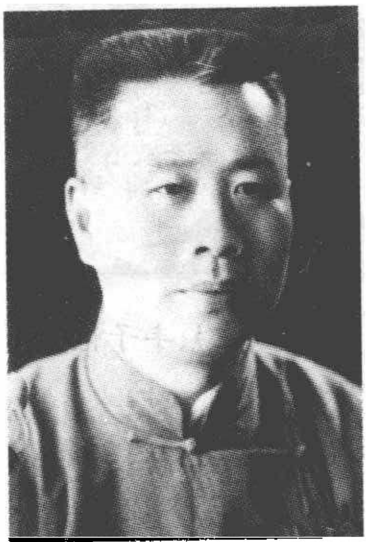


图49　刘质平

刘质平(1894.2.27—1978.10.24)，原名刘毅，字季武。祖籍浙江黄岩，出生于浙江海宁。1912年夏赴杭州考入浙江两级师范学校初级师范班。同年秋，李叔同至该校任教，对诚实好学的刘质平格外关照，利用业余时间

为他辅导和声学与作曲法。1916 年秋，刘质平毕业后东渡日本，次年，考入东京音乐学校，专修音乐理论与钢琴。在日本期间，多次得到李叔同精神与经济的关怀与支持。1918 年，刘质平得知李叔同将修道出家，提前结束学业，由日本归国。李叔同遂于是年夏剃度为僧。刘质平归国后，曾在上海城东女学、上海体操学堂和南通伶工学社等校任教。1919 年，与吴梦非创办上海专科师范学校，任教务主任。参与发起成立“中华美育会”，出任会刊《美育》音乐部编辑主任。1929 年前后，转至上海新华艺术大学任教。1930 年，该校改称“新华艺术专科学校”，刘质平兼任艺术教育系主任。抗战爆发后，刘质平舍弃家中一切财物，唯携带弘一大师墨宝精品在浙东一带流浪，曾在金华师范等校任教，甚至以小贩和砍柴为生，隐姓埋名，藏匿深山。1942 年弘一大师圆寂时，曾书遗偈两纸与夏丏尊、刘质平告别。③他在避难中收见遗书悲痛万分。1946 年，应国立福建音乐专科学校之聘，任教务主任一年半，专任教授两年。1951 年分配至山东师范学院艺术专修科任教授兼音乐组主任，兼任首届山东省音乐工作者协会副主席。1958 年合并至山东艺术专科学校。同年 4 月补划为“右派”，送往农场改造。“文革”再度受到迫害。他视为生命、相随数十年的弘一大师墨宝在全部抄走后竟奇迹般保存下来。1971 年退休回上海，自己体弱多病，却以每月退休金之半数购药济世，分赠患者，直至 1978 年病逝。④

丰子恺（1898.11.9—1975.9.15），乳名慈玉，曾名丰润、丰仁。浙江崇德县石门湾人。李叔同是最早发现他绘画才能的恩师。1919 年他与吴梦非、刘质平创办上海专科师范学校。1921 年春赴日本游学十个月，学习小提琴，听音乐会、看歌剧，还经常参观美术展览会，年末回国。1922 年至浙江上虞春晖中学任图画、音乐教师两年。此后七八年在上海立达学

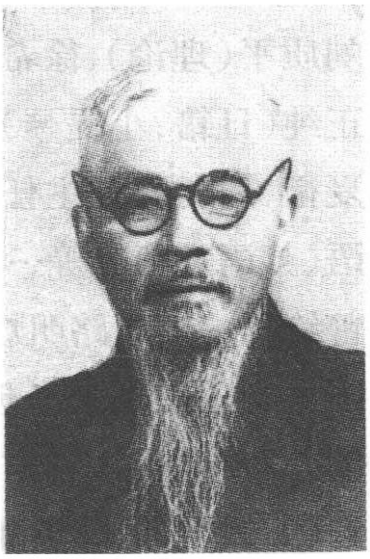


图 50　丰子恺

园、上海艺术大学、江苏松江女中等校任教。1929年起任开明书店编辑，编写、翻译一批通俗性音乐读物，如《音乐的常识》(1925)、《音乐入门》(1926)、《孩子们的音乐》(1927)、《音乐初步》(1929)、《世界大音乐家与名曲》(1931)、《西洋音乐楔子》(1932)等。其中《音乐入门》流传最为广泛，解放前曾重印28次。1933年在石门镇建造自己设计的住宅“缘缘堂”，蛰居乡间，专心从事写作。1938年，“缘缘堂”毁于炮火，所有藏书付之一炬。他辗转汉口、桂林、遵义等地。1942年11月赴重庆国立艺术专科学校任教务主任。一年后辞去教职，在四川各地游历，以卖画为生。抗战胜利后率全家定居杭州。新中国成立后，1954年起任中国美术家协会常务理事、上海美术家协会副主席。1960年任上海中国画院院长。1975年患肺癌在上海逝世。⑤

吴梦非、刘质平、丰子恺在近代音乐教育方面最有业绩的是1919年在上海创办上海专科师范学校并成立“中华美育会”。

上海专科师范学校是我国最早一所私立艺术师范学校。宗旨为培养中小学艺术师资。体制分普通师范、高等师范两科。音乐课有普通乐理、和声学、作曲、声乐、钢琴、小提琴、国乐(琵琶、二胡)等。1923年改名为上海艺术师范学校。1924年7月扩建为私立上海艺术师范大学，1925年底另组“中华艺术大学”。该校师资实力雄厚。缪天瑞曾回忆说：“学校的教师都是知名人士。音乐方面有丰子恺、刘质平(理论)、徐希一(和声)、段光尘(昆剧)、钟慕贞(钢琴)、烙子正纯(日籍，小提琴)等；绘画方面有陈之佛；中国文学有沈端先(即夏衍，后任教务主任)、曹聚仁；文艺理论有傅彦长、林华；另外有日语、英语教师等等……我至今不忘，在我学习钢琴的道路上，吴老师曾给我一盏指路明灯。”⑥对吴梦非办学业绩给予很高评价。该校是国立音乐院在上海创办前具有全国影响的一所艺术教育机构。在创办八年中，共培养艺术师资近千名，除内蒙古外，几乎遍及全国各省。如钱君匋、邱望湘、陈啸空、沈秉廉、萧而化、唐学詠、何笑明(铭)、徐希一等⑦，均为后来在音乐界有较大影响的音乐教育家。其中钱君

匋⑧、邱望湘⑨、陈啸空⑩、沈秉廉⑪等当时创作的抒情歌曲在知识界即有广泛影响。这些作品大多收入开明书店出版的《摘花》(1928)和《金梦》(1930)两部歌曲集。陈啸空为郭沫若《女神》诗集中诗剧《湘累》所作同名歌曲《湘累》●(1924),音调凄楚委婉,富于浓郁民族风格,在当时知识分子中是广为传唱的作品。

1919 年夏,由上海专科师范学校吴梦非、丰子恺、刘质平及爱国女学部分教师发起成立“中华美育会”。以“联合全国艺术工作者和大中小学艺术教师,共同推进新艺术活动”为宗旨。成员多为来自全国各地学校的音乐美术教师。不到半年时间发展了 16 个省的数百名会员。欧阳予倩、刘海粟、姜丹书等为责任会员。该会拟定利用暑假举办艺术教师讲习会的计划。1920 年 8 月 1 日,在上海主办第一次夏季图画音乐讲习会。音乐课分理论、唱歌、乐器(钢琴、风琴)三项,每日授课 4 小时,为期一个月。在短短几年中即培育了五百多名艺术师资。

1920 年 4 月 20 日,中华美育会会刊《美育》创刊号问世。这是我国近代第一本美育杂志。以宣传美感教育和艺术民主化并探讨有关艺术教育问题为办刊宗旨,吴梦非任总编辑,刘质平任音乐部编辑主任,至 1922 年 4 月共出版七期,在近代提倡美育、推行艺术教育方面起到了重要启蒙作用,后因经费困难等原因停办。

师范艺术教育始终是音乐教育链条中一个重要环节。凡是成名之后的音乐家,几乎无不对启蒙老师怀有感恩之情,铭记终生。我国近代艺术人才培养与成长基础在于中小学艺术教育之质量。这样一种规律性现象,也是音乐史著作需要认真加以总结的历史经验。

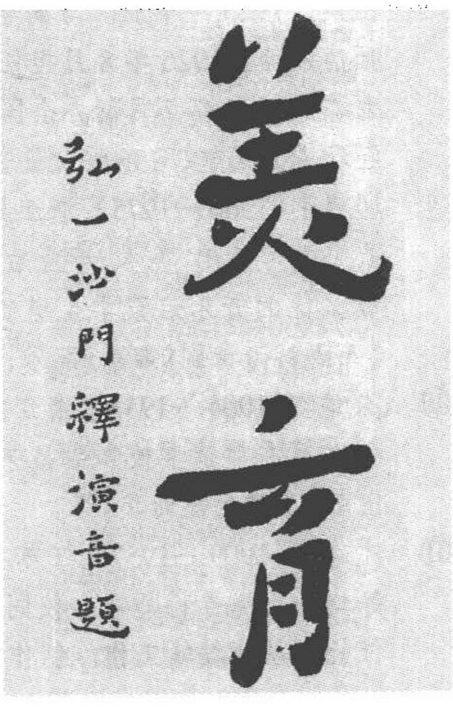

美育
弘一沙門釋演音題

图 51　弘一大师为《美育》题签

注释

① 夏丏尊《清凉歌集序》,写于 1936 年 8 月。见《弘一大师全集》(十,附录卷),福建人民出版社 1993 年 2 月第 1 版,第 214 页。夏丏尊(1886—1946),中国作家、出版家。原名铸,字勉旃,号闷庵,浙江上虞人。早年留学于日本弘文学院。1907 年回国,先后执教于浙江两级师范学堂、暨南大学等校。曾任开明书店总编辑、编辑所长。1930 年创办《中学生》杂志。1937 年创办《月报杂志》。有《夏丏尊文集》行世。他与李叔同为莫逆之交,保存下来李叔同致夏丏尊信件有 100 封之多。

② 刘立新《近代艺术教育的拓荒者——音乐教育家吴梦非》,向延生主编《中国近现代音乐家传》(1),第 227—237 页。

③ 两首遗偈文字相同,均为“君子之交,其淡如水。执象而求,咫尺千里。问余何适,廓尔亡言。华枝春满,天心月圆”。见《弘一大师全集》(八,杂著卷、书信函礼卷),第 118 页。

④ 孙继南《弘一大师与刘质平的因缘》,陈慧剑主编《弘一大师有关人物论文集》,台北弘一大师纪念学会印行,1998 年 12 月 1 日,第 141—167 页。

⑤ 丰元草《奉献给艺术事业的一生——画家丰子恺的音乐著述》,向延生主编《中国近现代音乐家传》(1),第 344—353 页。

⑥ 缪天瑞《致力办学的音乐理论家吴梦非老师——纪念吴梦非老师逝世二十五周年》,《天籁》2005 年第 4 期,第 78—81 页。

⑦ 孙继南编著《纪年》(增订本),第 56 页。

⑧ 钱君匋(1906—1998),原名王棠,别号豫堂、午斋。浙江桐乡县人。1923 年考入上海艺术师范学校,师从丰子恺学习西洋画、刘质平学习音乐、吴梦非学习图案。1925 年毕业。与同学沈秉廉、邱望湘、陈啸空等组织“春蜂乐会”,创作抒情歌曲。1926 年 8 月担任上海开明书店音乐、美术编辑。创作歌词、歌曲百余首。1938 年 7 月创办全国首家以出版音乐刊物为主的万叶书店,被推举为经理兼总编辑,曾出版大量音乐著作和译作。

⑨ 邱望湘(1900—1975),浙江吴兴人。1922 年入上海专科师范学校,主要师从刘质平学习音乐、美术,毕业后至湖南省立第一师范学校和岳云艺术专科学校任教。他的音乐启蒙学生有贺绿汀、吕骥、胡然等人。他还创作了儿童歌唱剧《天鹅》,为诗剧《湘累》配乐,出版有《开明音乐教本》等。

⑩ 陈啸空(1904—1953),浙江吴兴人。师从刘质平等学习音乐。毕业后至湖南省立第一师范学校和武昌艺术专科学校任教。曾创作儿童歌唱剧《名利网》,出版《小学生歌曲集》等。

⑪ 沈秉廉(1909—1957),江苏吴县人。笔名沈醉了。与钱君匋、邱望湘、陈啸空等均为上海专科师范学校同学,主要师从刘质平。毕业后在商务印书馆等单位长期从事编辑工作。创作有儿童歌曲、抒情歌曲和儿童歌舞剧等。

§28 我国现代民族管弦乐队的肇始

——郑觐文与“大同乐会”

历史的相反相成常常会产生使人意想不到的后果。郑觐文创办“大同乐会”的宗旨是为了“复兴宫廷雅乐，实现世界大同”。但是，时代潮流却把他推向了我国现代民族管弦乐队创始人地位。

郑觐文(1872—1935.2.24)①，字光裕。江苏江阴人。自幼习读经书史籍。17岁时赴南京“乡试”，考取副贡生。自云：“余自幼喜弄音乐，年十二已能通普通丝竹，再进而习大套琵琶有年。因思先祖成清公能琴。十七赴江南乡试购得明琴一张，归乃学琴于唐敬洵先生。于是余乃钻入古乐之圈套矣。”② 1911年辛亥革命后至上海，在犹太富商哈同③开办的私立仓圣明智大学任古乐教师。1918年建立“琴瑟乐社”，1919年发起成立“大同乐会”(曾名“大同演乐会”)。郑觐文在1928年夏举办“暑期班”上作“制乐”演说时说：“本会开办已经十周(年)，何以今日想起制乐来？要明白这个道理，须从本会的经过说起。本会发生在民国七年，初名琴瑟学社，民国八年改名大同乐会，正式成立。”④《大同演乐会简章》云：“本会专门研究中西音

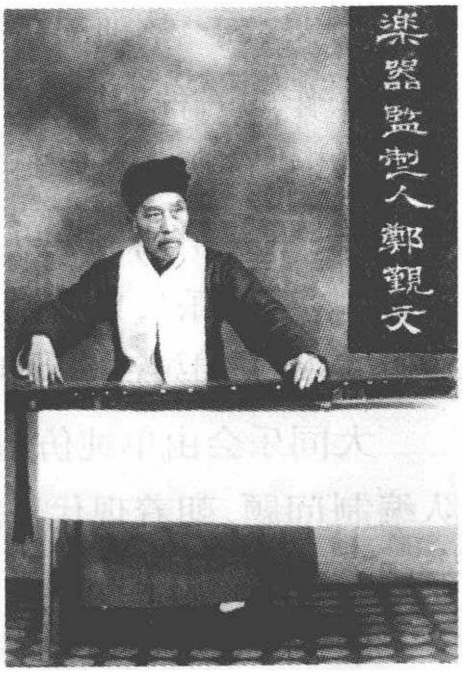


图52 郑觐文操琴

乐，筹备演作大同音乐，促进世界文化运动，故定名曰大同演会。”⑤大同乐会不设会长，分设研究部、编辑部、制造部、干事部等机构，聘请名家汪昱庭⑥（琵琶）、杨子咏（昆曲）、苏少卿、陈道安（京剧）程午嘉（丝竹）担任教习，建成了我国近代第一个民族管弦乐队的组织机构。

郑觐文在近代第一次明确提出“设一大规模之乐团”的主张。他说：“重行编制设一大规模之乐团，征求海内音乐专家共同负责，酌古斟今，彻底研究，造成有价值之国乐，以与世界音乐相见，安知固有文化不能复兴？”⑦1924年6月8日，在上海南京路市政厅首次举行雅乐演奏会，由仓圣明智大学30名女学生组成“大同乐会女子乐团”，演奏琴、瑟、编钟、编磬、排箫等乐器。自1930年起，大同乐会两次派人赴山东曲阜孔庙考察，并参照《大清会典图》、《皇朝礼乐图式》等仿制164件古乐器。事先邀请有关专家组成委员会。“邀请函”（1930年7月）写道：“谨启者：本会为整理国乐阐扬固有文化起见，拟造古今全套乐器九副，每副一百四十余种，陈列于京沪南北各教育机关，并分赠欧、美、日本各国，籍资提倡，特组委员会，着手办理……”⑧乐器有箜篌、五弦琵琶、大忽雷、小忽雷、编钟、编磬、方响、双清及喇巴卜、萨朗济、胡琴、赛他尔等。由郑觐文之子郑玉荪监制。⑨萧友梅认为：“对于‘整理国乐’这件事，我们不独认为是我们音专同人的重要工作的一种，并且要用科学的法子很仔细地分门研究（如考订旧曲、改良记谱法、改良旧乐器、编制旧曲，创作有国乐特性的新乐等）……若是单独仿造一批旧乐器送到各地博物馆陈列去，不能说就是‘整理国乐’，只可说是‘仿造古董’，于国乐本身没有丝毫的利益。”⑩对大同乐会仿制古乐器的“复古”倾向提出了批评性建议。

大同乐会由单纯仿制、演奏古乐器转向改编传统乐曲并解决乐队编制问题，朝着现代民族管弦乐队建设跨出重要一步，这一转折与柳尧章有着密切关系。

柳尧章（1905.10.10—1996.12.17），浙江鄞县人。1916年随父亲至上海，就读于徐汇公学，并随意大利神甫C.Vanara学习钢琴，兼

学小提琴和大提琴。除 1925 至 1926 年任教于上海美术专科学校，30 年代担任过两年《申报》馆经理史量才家庭教师外，一生为自由职业者。1924 年 2 月 13 日因读《申报》刊载郑觐文文章，当天登门拜访，两人十分投契，成为忘年之交。郑觐文介绍他向汪昱庭学习琵琶。1925 年春，柳尧章将琵琶曲《浔阳夜月》按照江南丝竹形式改编为小合奏谱，次年正式定名《春江花月夜》⑩。柳尧章回忆改编这首乐曲情景时说：“《浔阳夜月》的旋律是最适合丝竹演奏的……于是我将汪老师所授的《浔阳夜月》改编成丝竹四重奏。四件乐器中，琵琶是主要乐器，它的曲调贯穿于乐曲的始终。其他三件乐器是筝、箫和二胡，这三件乐器的旋律穿插于琵琶的主奏旋律之中。乐曲编成之后，郑觐文先生见了甚是高兴。随即排练，由我主奏琵琶，郑觐文先生抓筝，郑觐文先生的侄儿郑树荪吹箫，我的弟弟柳耀岑拉二胡。”⑪ 1927 年夏，柳尧章又整理挖掘琵琶曲《月儿高》。这两首乐曲成为大同乐会轻易不外传的曲目，在当时被称为“新丝竹”之发端。后来，他较少参加大同乐会活动。1932 年夏，离开大同乐会，开设“中西音乐研究室”，从事私人教学。他的儿子柳和埙、外孙顾维昉均自幼在他培养下成为著名的小提琴演奏家。⑫

图 53　柳尧章

郑觐文和柳尧章根据五首古典乐曲整理改编了《国民大乐》。乐曲分五个乐章：一、“大中华”（原名《铙歌》）；二、神州气象（原名《妆台秋思》）；三、“一统山河”（原名《将军令》）；四、“锦绣乾坤”（《月儿高》中一段）；五、“风云际会”（《霸王卸甲》中一段）。每个乐章之前加一个引子，用笛子、笙、排箫吹奏、串联起来。《国民大乐》纪录片于 1933 年 4 月在上海明星影片公司开拍。乐队由 31 人组成，分管乐、弹拨乐、拉弦乐、击乐四大声部。

吹管乐器：笛子（2），排箫（2），笙（2），直笛（2），埙、篪、倍司管（2）；

弹拨乐器：琵琶（4）、小忽雷（2）、大忽雷（2）、双清（2）、中阮（2）、箜篌（七十二弦）、大瑟（五十丝弦）；

拉弦乐器：二胡（4）、弓胡（2）、幢琴（1）；

打击乐器：大鼓、小鼓、海锣、小编钟、方响、薄钹、卜鱼、缶琴、巴打拉。⑬

《国民大乐》乐队编制意义在于第一次设置了吹、拉、弹、打四个大类别的乐器组合群体，确立了现代民族管弦乐队基本特征。因此，乐队编制和乐曲改编乃是大同乐会的标志性成就。郑觐文和柳尧章对大同乐会建设有着灵魂和核心的历史地位与作用。

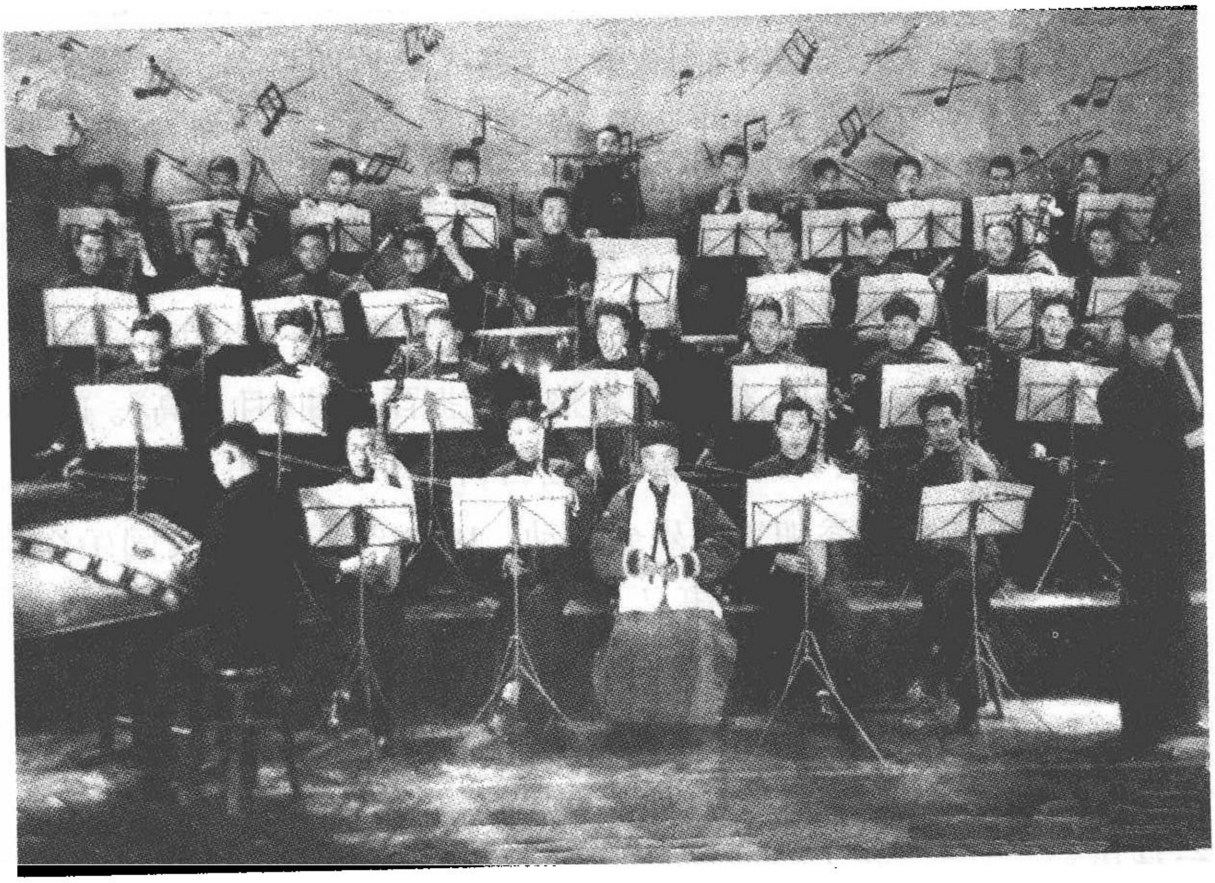


图 54　郑觐文（前中）与大同乐会国民大乐队（1933）

大同乐会培养了一大批优秀民族器乐演奏家，他们对我国近现代民族器乐事业繁荣起到了积极作用。当时常年会员有柳尧章、卫仲乐、郑惠钰、秦鹏章⑭、金祖礼、许光毅⑮、黄贻钧⑯、陈天乐、许如辉⑰等，最多时达四十余人。大同乐会开辟了一条近代音乐社团培

养民族器乐人才的新路。该会培养的器乐人才往往兼能操作多种乐器，有的甚至是古琴、琵琶、二胡、箫、笛样样精通的全能型演奏家。这与郑觐文掌握多种民族乐器演奏技能以及江南丝竹乐演奏者之间相互串演有密切关联，也成为大同乐会的一个优良传统。

郑觐文病故后，抗战期间大同乐会一分为二。1941 年 3 月 18 日，由郑玉荪⑱牵头，在重庆正式成立“大同乐会”，组建 37 人理事会。王晓籁任乐务主任，潘公展任事务主任，郑玉荪任事务总干事，许如辉任乐务总干事。郑玉荪总揽一切内外事务，许如辉负责培训、排练、指挥、演出等工作，并开设乐器工厂，承办难童国乐教养院，培养国乐人才，曾在重庆多次举行公演。1945 年秋，国共两党和谈结束，为欢送中共代表团，由国民政府军事委员会组织告别晚会，许如辉应邀参加琵琶独奏《十面埋伏》和筝独奏《春江花月夜》。蒋介石起立鼓掌，毛泽东还与许如辉亲切握手。⑲卫仲乐⑳则于 1941 年与金祖礼、许光毅在上海创办中国管弦乐队。卫仲乐任队长，成员多为其学生，每周六晚上集合练习。演奏曲目有《春江花月夜》、《将军令》、《月儿高》、《妆台秋思》等传统乐曲以及聂耳改编的《金蛇狂舞》、《翠湖春晓》，刘天华《变体新水令》，沈知白《洞仙舞》，卫仲乐《流水操》，阿甫夏洛穆夫《游园》等曲目。1947 年改名为中国管弦乐团。㉑

一种新的音乐形式之产生，总会有一个不断改进、完善过程。在近代音乐文化转型过程中，我国新型民族管弦乐队诞生有着重要意义，它代表着中国现代大型民族器乐合奏形式发展的时代高度。大同乐会在这一历史进程中，开一代风气之先，有筚路蓝缕之功。

注释

① 郑觐文去世日期，以往有关传记写 1935 年 1 月 20 日乃是阴历，按阳历应为 1935 年 2 月 24 日。

② 郑觐文《中国音乐史·序》,上海望平印刷所1929年6月印行,第1页。

③ 哈同(Silas Aaron Hardoon,1849—1931),犹太人。生于巴格达,后入英国籍。早年流浪印度。1874年到上海,供职于沙逊洋行,并兼营鸦片、皮毛及外汇投机买卖。1901年开设哈同洋行,在上海自建"爱俪园"(哈同花园)。

④ 陈正生《谈谈大同乐会的成立年代》,《音乐周报》1992年12月11日第2版。

⑤ 《大同演乐会简章》,北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1921年第2卷第9、10号合刊。

⑥ 汪昱庭(1872.9.29—1951.2.20),安徽休宁人。曾师从琵琶名家李芳园、倪清泉、陈子敬、殷纪平,形成独树一帜的"汪派琵琶"。培养了卫仲乐、李廷松、孙裕德、程午嘉、柳尧章、金祖礼、陈天乐、秦鹏章等琵琶弟子。

⑦ 同注②。

⑧ 萧友梅《对于大同乐会仿造旧乐器的我见》,原载1931年1月1日出版《乐艺》季刊第1卷第4号。见《萧友梅全集·第1卷·文论专著卷》,第389页。

⑨ 许光毅《永做琴台孺子牛》,2000年7月,第8页。

⑩ 同注⑧。

⑪ 吴赣伯《柳尧章与〈春江花月夜〉》,吴赣伯著《中国人与中国音乐》,台北观念文化事业有限公司2001年6月第1版,第70—73页。

⑫ 陈正生《柳尧章对民族音乐的贡献》,《北市国乐》(月刊)第104期,2002年9月。

⑬ 许光毅《大同乐会》,《音乐研究》1984年第4期,第114—115页。

⑭ 秦鹏章(1919.3.8—2002.5.4),江苏无锡人。1932年随卫仲乐学习琵琶,同年加入大同乐会。1935年考入百代唱片公司国乐队。1937年入国立音专学习。新中国成立后曾参加第三、四、五届世界青年联欢节,担任琵琶独奏等节目。曾任中央歌舞团、中央民族乐团指挥。

⑮ 许光毅(1911—2000.7.10),上海人。1933年参加大同乐会。1938年参加"中国文化剧团"赴美洲演出。新中国成立后曾任上海民族乐团副团长,1956年参加"中国艺术团"赴东德、西欧演出。任今虞琴社、江南丝竹学会顾问。

⑯ 黄贻钧(1915.5.4—1995.10.11),祖籍湖南浏阳,出生于苏州。自幼学习口琴、二胡、京胡、扬琴、小提琴等乐器。1934年进入上海百代唱片公司国乐队。1937年入国立音专学习,主科为小号。1941年毕业,进入上海工部局乐队任演奏员。新中国成立后任上海交响乐团团长兼首席指挥。

⑰ 许如辉(1910.7.10—1987.1.4),又名许如煇,笔名水辉。浙江嵊县人。1925年加入大同乐会,师从郑觐文学习多种民族乐器。1929年,创办"子夜乐会",自任团长。我国早期流行歌曲开拓者之一。代表作有《永别了,我的弟弟》、《卖油条》、《夜月之歌》等。新中国成立后担任上海沪剧团编剧与作曲。

⑱ 郑玉荪(1894—1969),郑觐文长子。毕业于上海商业专科学校。1921年进入淮南水利总局从事水利管理工作。郑觐文病逝后继承父志,在重庆成立"大同乐会"。抗战胜利后返回上海,从事乐器制作。新中国成立后参加上海第一乐器合作社,1958年并入上海民族乐器一厂,直至病逝。

⑲ 郑体思《抗战前后的两个“大同乐会”》，中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐年鉴》(2003)，山东文艺出版社2006年2月第1版，第291—319页。

⑳ 卫仲乐(1908.3.23—1997.4.7)，原名卫秉涛、卫崇福。祖籍江苏无锡，出生于上海。1928年加入大同乐会，郑觐文为他改名卫仲乐。1932至1934年先后在上海女子美术学校和上海美术专科学校兼课。1933年在上海举办了第一场个人独奏音乐会，演奏了琵琶、古琴、二胡、洞箫等多种乐器。1935年阿甫夏洛穆夫创作了由6首乐曲组成的二胡套曲《杨贵妃之死》，卫仲乐任二胡独奏，这是我国近代第一部大型二胡音乐作品。1938年卫仲乐参加国际红十字会组织“中国文化剧团”赴美演出，美国报纸纷纷发表评论予以高度赞扬。卫仲乐还在美国录制了琵琶、古琴、二胡、箫、笛的四张唱片。新中国成立后被聘为上海音乐学院教授。

㉑ 徐立胜、金建民《播扬国乐六十载　雄风犹存丝竹间——民族器乐演奏家卫仲乐》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，第779—789页。

§29 四大名旦　粉墨登场

——京剧的鼎盛期

中国传统音乐变异现象有着自身不可逆转的规律，盛衰兴败，不以人们意志为转移。国粹京剧在五四新文化运动一片“叫骂声”中演变为“生旦并重”的历史新格局，走向“鼎盛期”。四大名旦，粉墨登场。传统京剧艺术的辉煌缔造了一个空前绝后时代。

“五四”时期新、旧文化的对立，将“旧戏”的生存价值推向社会舆论的风口浪尖。陈独秀创办《新青年》杂志，胡适、钱玄同、傅斯年、周作人等文化闯将在批判旧文化、反对旧道德的同时，也将斗争矛头指向传统戏曲艺术，对“旧戏”从内容到形式加以全盘否定。傅斯年说：“就技术而论，中国旧戏，实在毫无美学的价值。”“将来中国的运命，和中国人的幸福，全在乎推翻这个，另造个新的。使得中国人有贯彻的觉悟，总要借重戏剧的力量；所以旧戏不能不推翻，新戏不能不创造。”① 将中国传统戏剧视为封建文化象征。钱玄同主张废弃传统戏曲。他说：“如果要中国有真戏，这真戏自然是西洋派的戏，决不是那‘脸谱’派的戏。要把那扮不像人的人，说不像话的话全数扫尽，尽情推翻……”② 完全否定中国传统戏曲的社会价值与生存意义。诚然，也有学者肯定中国旧戏存在之必要，认为“中国旧戏是以音乐为主脑，所以他的感动的力量，也常常靠着音乐表示种种的感情……‘因噎废食’，那是极端的主张，不是公平的论调。”“中国旧戏，是中

国历史社会的产物，也是中国文学美术的结晶。可以完全保存。”③两垒阵营，针锋相对。一般说来，文人之间笔墨官司毕竟只是“争鸣”而已，并不具备政治制度与政府行为摧枯拉朽之摧毁力。“五四”前后，正是京剧在成熟期基础上方兴未艾、步向巅峰之时。伶人名角，纷纷脱颖而出，一批身怀绝技之名家将京剧艺术推向新的时代高峰。

1904 年在北京正式成立“富连成社”④，至 1948 年培养了“喜、连、富、盛、世、元、韵”七科学生近七百人（第八科“庆”字辈学生刚刚入科即告停办）。富连成社不仅培养了大批戏曲人才，还保留、整理、创排大量京剧优秀剧目，为我国京剧艺术的传承、发展做出了承前启后的贡献。这一时期，京剧界各个行当都出现了一批高水平演员，京剧艺术进入前所未有的黄金时代。在京剧唱腔中，生角主唱“二黄”，旦角主唱“西皮”，因此，“鼎盛期”才真正属于“二黄”、“西皮”争奇斗艳、繁花似锦阶段。“西皮”唱腔板式变化尤为精彩异常，形成京剧表演艺术流派的空前繁荣。

在生行艺术流派中，20 年代，出现了前“四大须生”——余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良；30 年代末，前三位逐渐脱离舞台，出现以马连良为首，包括谭富英、杨宝森、奚啸伯的后“四大须生”。南方周信芳则创立了影响深远的“麒派”，东北唐韵笙创立了唐派。并称“南麒、北马、关外唐”。其中，最具影响的则是马连良和周信芳二位京剧艺术家。

马连良（1901—1966），北京人，回族。9 岁入北京喜连成科班，10 岁登台，演出《定军山》、《打棍出箱》等剧。吸取孙菊仙、余叔岩各派之长，形成独树一帜的马派艺术。马连良不但唱、念、做俱全，武功根底亦很深厚。他嗓音清朗，唱腔委婉，不少唱段风靡南北。晚年于精巧中兼有深沉浑厚。念白吐字掺入京音，有如珠落玉盘，富于音乐性和节奏感。做功气度凝重，举止飘逸。他塑造了鲜明的人物形象，如《群英会》中的鲁肃、《借东风》中的诸葛亮、《甘露寺》中的乔玄、《四进士》中的宋士杰等。他新编的“老戏”，将“二路老生”戏提到

主角地位。所创新腔风靡一时,还培养了李慕良、言少朋、马长礼等一批名家弟子。

周信芳(1895—1975),浙江慈溪人。6岁时练功学戏,7岁登台,因取艺名“七龄童”。1907年至上海,始用“麒麟童”艺名。1908年在北京喜连成班搭班,与梅兰芳等同台。1912年回上海,与谭鑫培等同台,演技渐趋成熟。以勇于革新著称,博采众长,融会贯通,自成一格。嗓音沉厚中略带沙音,善于扬长避短,采用字重腔轻演唱方法,做到声情并茂,具有醇厚韵味。唱念结合,以念带唱,唱中加念,颇为别致。尤擅长做功,被称为“做派老生”,人物性格表演酣畅淋漓,形象刻画入木三分。代表剧目有《徐策跑城》、《萧何月下追韩信》、《打严嵩》等。

京剧鼎盛期,北京剧坛“三大贤”——杨小楼、余叔岩、梅兰芳使京剧艺术达到了高峰阶段。其中杨小楼辈分最高,艺术声望最隆,也开创了“武戏文唱”为主要艺术特征的武生流派。

杨小楼(1878—1938),原籍安徽怀宁,生于北京。名三元,为谭鑫培义子。其父杨月楼,人称“杨猴子”,演武生,为清末京剧演员。杨小楼幼年入北京小荣椿科班二科,17岁出科,在京、津两地搭班演出,充当配角。24岁以“小杨猴子”崭露头角。后在北京进谭鑫培领衔的同庆班,得谭奖掖,声名鹊起。1912年后演出于京、津、沪、汉各地。杨小楼在京剧艺术上博采众长,打下了武生表演技艺全面基础。有一条亮堂带炸音的武生嗓子,唱念做打,英气逼人。擅演剧目有《长坂坡》、《挑滑车》、《战宛城》、《林冲夜奔》等,曾与尚小云合排《楚汉争》,与梅兰芳合排《霸王别姬》,享有“武生宗师”的声誉。

盖叫天(1888—1970),原名张英杰,河北高阳人。童年入天津隆庆和科班。后来长期在上海、杭州一带演出,他善于吸取各流派武生行当长处,又借鉴武术功夫,着重人物形体美的造型,形成了独特“盖派”表演艺术,有“江南活武松”美誉。

余叔岩(1890—1943),名第祺。湖北罗田县人。祖父为余三胜。

他少年时期以艺名“小余三胜”初露头角。后拜谭鑫培为师，技艺大进。1915年加入梅兰芳班社。1917年自己挑班演出，成为谭派主要传人，并逐渐融入个人艺术风格，创立了影响深远的“余派”。他的嗓音清醇中略带沙音，被喻为“云遮月”。唱腔刚劲而又婉转，做功功架优美。文武兼擅，戏路宽广。代表剧目有《打棍出箱》、《定军山》、《打渔杀家》、《战太平》、《武家坡》、《二进宫》等。1935年后，因病不常演出。曾灌制18张唱片，成为保存京剧声腔的珍贵资料。

1927年，北京《顺天时报》公开发起竞选中国旦角名伶活动，由观众自由投票选举，共有6人入选。前四名即梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生，号称“四大名旦”，形成了旦行四大流派，标志着京剧由“老生戏”独领风骚演变为“生旦并重”崭新阶段。

梅兰芳（1894—1961），出生于梨园世家。祖父梅巧玲为京剧名旦，“同光十三绝”之一。父梅竹芬为昆、京剧旦角演员。伯父梅雨田是与谭鑫培长期合作的名琴师。梅兰芳8岁学戏，9岁学唱青衣，10岁第一次登台演出。1913年，应邀至上海演出，须生王凤卿极力推荐梅兰芳主演大轴戏压台，极受欢迎。1914年再次赴沪演出，上座经久不衰，盛况空前，奠定了在艺术上独树一帜的基础。在唱功方面，嗓音甜亮，行腔圆润流畅。唱腔中能够吸取其他剧种与行当曲调。念白功底扎实，韵味醇厚。做功与舞蹈富于创造性，将昆曲载歌载舞表演运用到京剧之中，表情细腻，身段优美，改变了以前青衣以唱为主而忽略做表倾

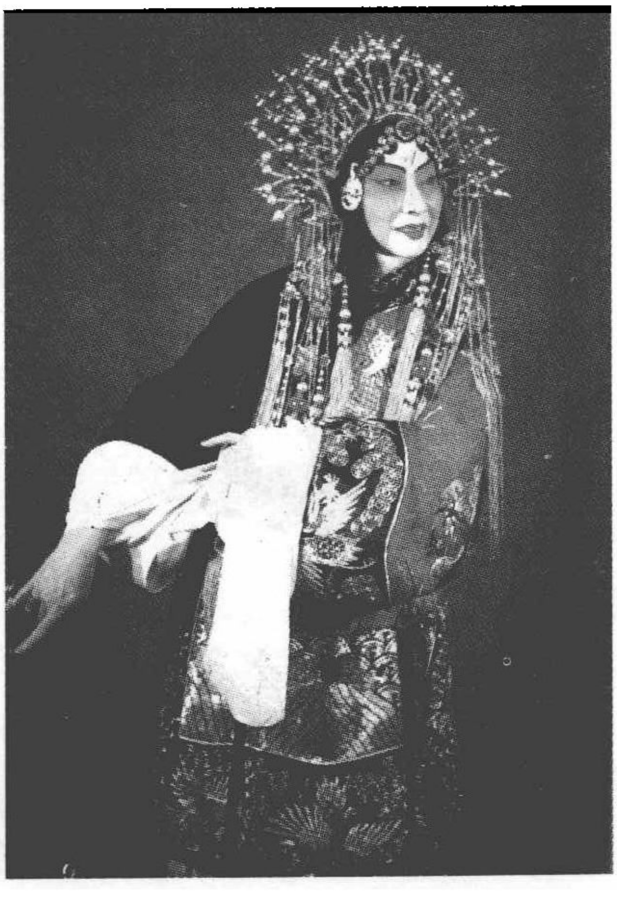


图55 梅兰芳饰京剧《宇宙锋》之赵艳容

向。如《天女散花》❶、《霸王别姬》、《嫦娥奔月》、《麻姑献寿》、《贵妃醉酒》、《宇宙锋》、《西施》中唱腔、舞姿均异常优美。首创古装戏中“古装”扮相与服饰，开创京剧旦行装扮全新领域。除对传统剧目加工创造外，还编排许多时装戏。在表演上打破旦角行当界限，创造性地将青衣、花旦、刀马旦融为一体。“梅派艺术”的创立，改变了以往京剧舞台上“以生为主”的格局，开创了“生旦并重”新纪元。

梅兰芳曾多次应邀出国访问，1919 和 1924 年两次赴日本演出；1930 年初在美国演出，受到高度评价；1935 年 2 月赴苏联，在莫斯科和列宁格勒演出场场爆满。戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基给予极高赞赏。梅兰芳是把中国戏曲传播到国外并获得国际盛誉的第一位戏曲表演艺术家。抗战期间，蓄须明志达八年之久。梅兰芳是京剧界一代艺术宗师，代表着旦角表演艺术时代高峰。

程砚秋（1904—1958），满族，生于北京。6 岁学戏，初学武功、武生，后改习花旦，又专攻青衣。11 岁登台演出。13 岁“倒仓”后向诸多名家学习，拜梅兰芳为师，更得益于王瑶卿教诲，广泛涉猎文学与多种艺术。艺术上突飞猛进，声誉日隆。程砚秋演唱字眼清晰、行腔圆润，唱腔迂回曲折、似断又续，长于表达凄楚哀怨情感，声闷而达远，音幽而韵厚，一时誉为“新声”，声名远播，称“程派”。

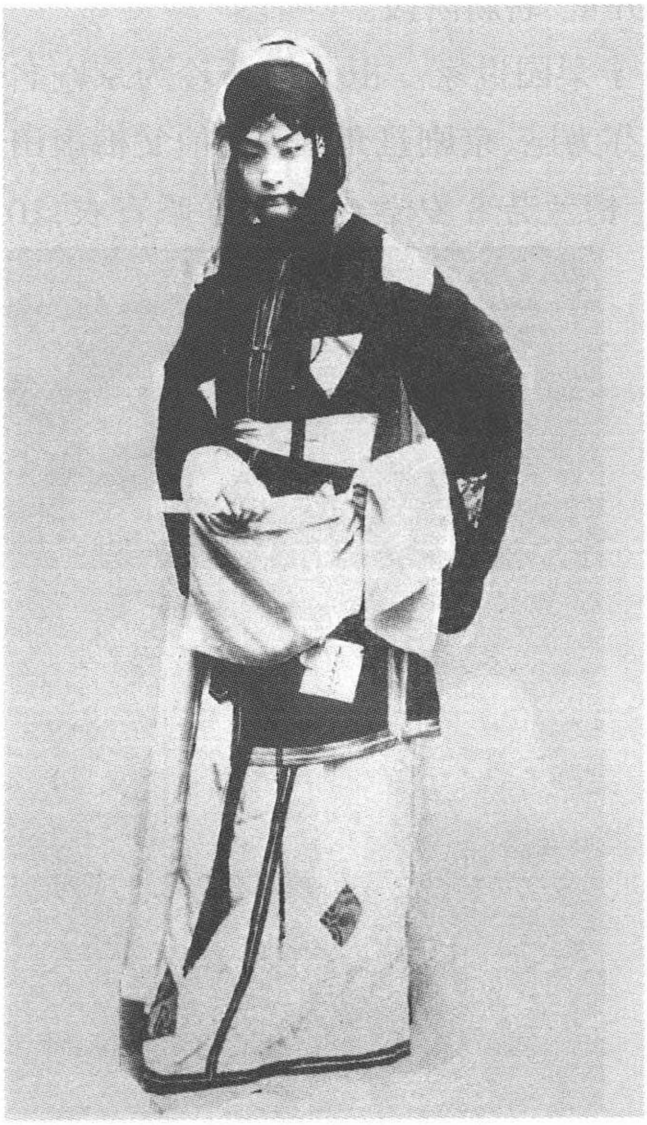


图 56　程砚秋饰京剧《荒山泪》之张慧珠

念白方面，收放抑扬，均有极强音乐性。做功表情，善于挑眉蹙眉，敛目凝视，一颦一笑，处处传神，含情脉脉娇羞喜嗔之情溢于眉宇之间。身段表演稳练大方，干净利落，达到了随心所欲、凝练完美境界，创造了一批个性鲜明的舞台女性形象。30年代起，以擅演悲剧著称。代表性剧目有《荒山泪》、《鸳鸯塚》、《文姬归汉》、《春闺梦》、《窦娥冤》、《锁麟囊》、《玉堂春》等。传人有高实秋、陈丽芳、王吟秋、李世济等。

荀慧生（1900—1968），河北东光人。幼学河北梆子花旦，后改学京剧。1911年入三乐社科班。后广拜名师，曾先后与梅兰芳、杨小楼、余叔岩、高庆奎、周信芳、盖叫天等分别合作演出。他的戏路之广、排戏之多，为四大名旦之冠。荀慧生演唱具有以“柔”为主的特色，以柔起腔，以柔行腔，以柔收腔，却又柔中见刚。他还富有创意地将地方戏中曲调运用到京剧中，丰富了演唱色彩。念白接近“口语”，流畅清晰，字字入耳。做功、表情、身段方面，善于灵活运用，形成独树一帜的“荀派”艺术。代表剧目有《红娘》、《钗头凤》、《杜十娘》、《还珠吟》、《十三妹》、《荆钗记》、《玉堂春》等。著名弟子有童芷苓、李玉茹、赵燕侠、许翰英、吴素秋等。

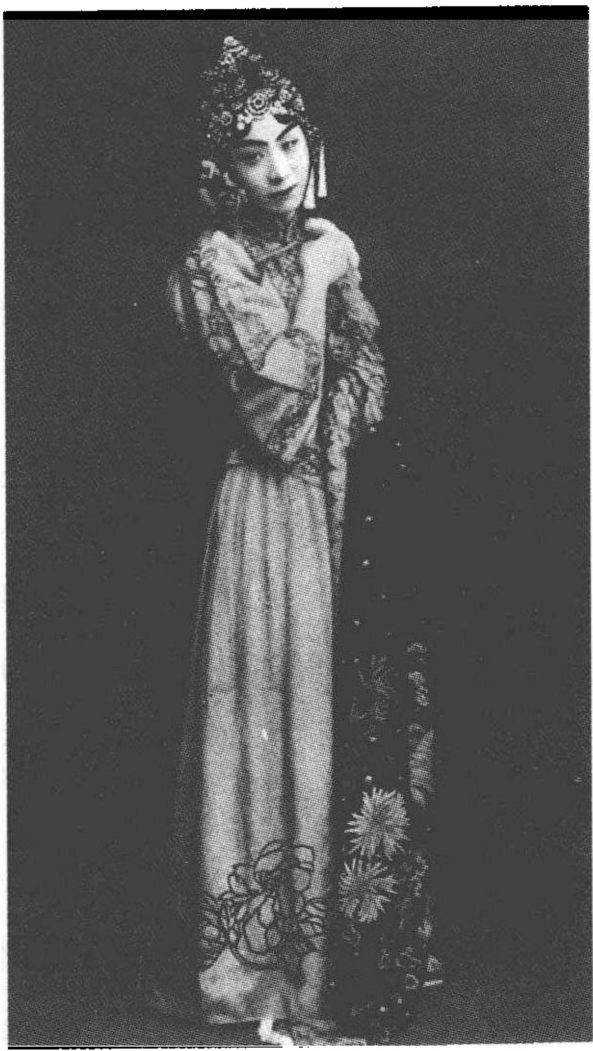


图57 荀慧生饰京剧《玉堂春》之苏三

尚小云（1900—1976），河北南宫人。幼年入北京三乐班学艺，初习武生，后改正旦。曾从孙怡云、陈德霖、王瑶卿等学戏，以演青衣戏为主。早年即是“文武

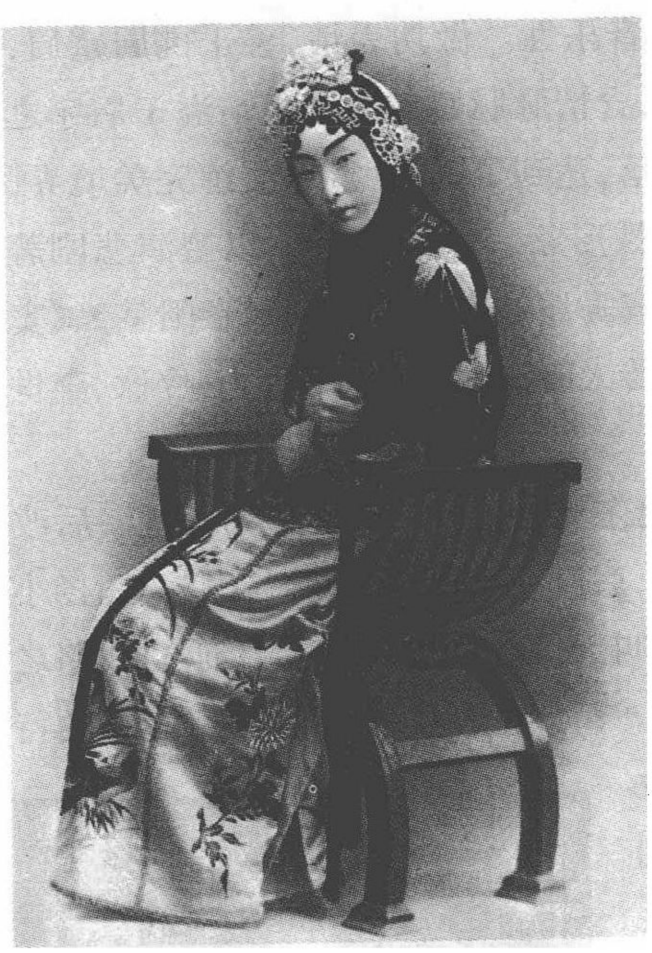


图 58　尚小云饰京剧《虹霓关》之东方氏

昆乱不挡”的出色旦角。他的唱腔，爽朗明快，流丽大方，内刚外柔，演唱顿挫有力，形成了个人独特风格。念白清脆流畅，字眼清晰，有骨有肉，声情洋溢。在表演上堪称全才，唱、念、做、打，青衣、花旦、刀马旦均得心应手。在舞台上创造一批以具有反抗性格为特点的古代女性形象新剧目，如《汉明妃》、《楚汉争》、《花木兰》、《卓文君》、《花蕊夫人》等。他还致力于戏曲人才的培养，1937 年创办了“荣春社”科班，杨荣环、孙荣蕙皆出其门下，次子尚长麟亦为其薪传，张君秋等均深受其教益。⑤

四大名旦出现使中国京剧艺术走向一个璀璨绚丽的全新阶段。这一时期，以京剧艺术为代表的传统戏曲和近代专业音乐创作各显其能，传统与现代文化交相辉映，体现了中国文化的博大精深。这些优秀京剧表演艺术家的不断创造与革新，将中国传统京剧艺术不断地推向一个又一个光彩夺目的艺术高峰。

“曾经沧海难为水，除却巫山不是云。”（唐·元稹《离思五首》）传统戏曲艺术的角色唱腔、剧本情节、做功表演、行头服饰、场景音乐等创新的精妙绝伦，皆为京剧艺术发挥得淋漓尽致。这是我国传统戏曲艺术最后一次世纪性集体展示，一批用生命创造精湛艺术的京剧表演艺术家在人世间留下了千古绝唱。

注释

① 傅斯年《戏剧改良各面观》,原载《新潮》第5卷第4期。见丁守和主编《中国近代启蒙思潮》(中卷),社会科学文献出版社1999年11月第1版,第224—239页。

② 钱玄同《随感录》(十八),原载《新青年》1918年第5卷第1号。见《中国现代音乐家论民族音乐》(内部资料),中央音乐学院中国音乐研究所民族音乐研究班编印,1962年7月,第11页。

③ 张载厚《我的中国旧戏观》,原载《新青年》1918年第5卷第4号。见《中国现代音乐家论民族音乐》,第4—10页。

④ "富连成社"京剧科班。1903年由吉林商人牛子厚出资、京剧演员叶春善筹办,1904年在北京正式成立,初名"喜连升",后改"喜连成",1912年改名"富连成"(后简称"富社")。至1948年停办,是京剧史上历史最长、规模最大、造就人才最多的一所科班。

⑤ 正文材料均引自《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷,中国大百科全书出版社1983年8月第1版。

§30 西洋管弦乐队的一颗东方明珠

——梅百器与“上海工部局管弦乐队”

交响乐和歌剧是西方音乐皇冠上绚丽夺目的两颗明珠。西洋管弦乐队编制庞大、声部林立、音响辉煌，强若雷霆万钧、排山倒海，细如秋风落叶、春蚕吐丝，音群、音色、力度、速度轮番爆发，变幻无穷，显示出大型器乐形式的艺术魅力。梅百器担任指挥的上海工部局管弦乐队，对中国近代管弦乐事业发展起到重要推动作用。

上海工部局管弦乐队（简称“上海工部局乐队”）是中国近代第一个由外国指挥家与演奏家组成的职业西式管弦乐团。其前身是1879年在上海公共租界工部局建立的“上海公共乐队”（Public Band），首任指挥为法国著名长笛演奏家雷慕萨（Jean Remusat）。1900年起由工部局直接管理，并由意大利人瓦兰沙（Singor Valenza）任指挥。1906年11月，由德国音乐家柏克（Rudolf Buck，1866—1952）接任指挥，从欧洲聘请专家担任各个声部首席，并将乐队扩充为管弦乐队，共有三十余人。① 梅百器接任后使上海工部局乐队有了一个崭新的起点。

梅百器（Mario Paci，1878—1946.8.3），中文译名“帕器”。生于佛罗伦萨。自幼学习钢琴，10岁时考入那不勒斯音乐院，15岁（1893）考入罗马音乐院，从李斯特的学生——意大利著名作曲家、钢琴家、指挥家斯干巴蒂（Giovanna Sgambati，1841—1914）学习钢琴。帕器17岁在罗马音乐院毕业，并获李斯特钢琴比赛一等奖，后又赴

法、德等国巡回演出。1897至1900年入米兰音乐院进修理论作曲与指挥，并在斯卡拉（La Scala）等三所歌剧院指挥过乐队，担任过托斯卡尼尼（Arturo Toscanini，1867—1957）等人助手。1904年到中国，在上海德国侨民俱乐部举行钢琴独奏音乐会。1918年12月，帕器应著名音乐经纪人斯特洛克②之邀，带着两架三角钢琴做第四次世界性巡回演出，抵达上海。1919年2月在夏令匹克剧院（后改为新华电影院）举办钢琴独奏音乐会，由工部局公共乐队协奏。由于乐队指挥柏克和一些德籍、奥籍乐师在第一次世界大战后急于回国，上海工部局有意聘请帕器担任指挥，由华安保险公司总经理赫格列斯（Hugles）出面邀请。③帕器对上海这座号称“东方巴黎”的城市也留下了美好印象。于是，上海就成为他人生旅途的终点。自此，他启用了一个非常中国化的名字——梅百器。

图59 梅百器指挥图

梅百器于1919年9月1日就任乐队指挥。他富有出色的管理才能。首先，去欧洲招聘人才。小提琴家富华从米兰音乐学院毕业后即为梅百器招聘至上海，1921年8月15日担任乐队首席，成为他的得力助手。1922年，梅百器将乐队正式改名为“上海工部局管弦乐队”（Shanghai Municipal Orchestra）。他还聘请了大提琴首席佘甫磋夫（俄籍）、中提琴首席普杜什卡（奥籍）、小提琴家介楚斯基（俄籍）等优秀演奏家，将乐队由三十多人扩充至五十人左右。1923年4月22日，日本学者田边尚雄聆听上海工部局乐队第34期音乐会。他说：“这个乐队在当时作为东方第一的市立交响乐团而负有盛名（当时日本还没有如此整齐的交响乐团）……虽然乐队人数不多，但

编制相当齐全，演奏水平很高……整个乐队中最引人注目的是木管乐器。听说最近从意大利聘请了长笛、双簧管和单簧管三名专业演奏员。本来在管弦乐中最难的就是这三种木管乐器……上海的乐队中木管部分尤为突出。”④梅百器指挥灵敏、富于激情，接管乐队仅三年多时间，就将上海工部局乐队建设成为“东方第一”的管弦乐队，在世界乐坛上创造了“奇迹”。

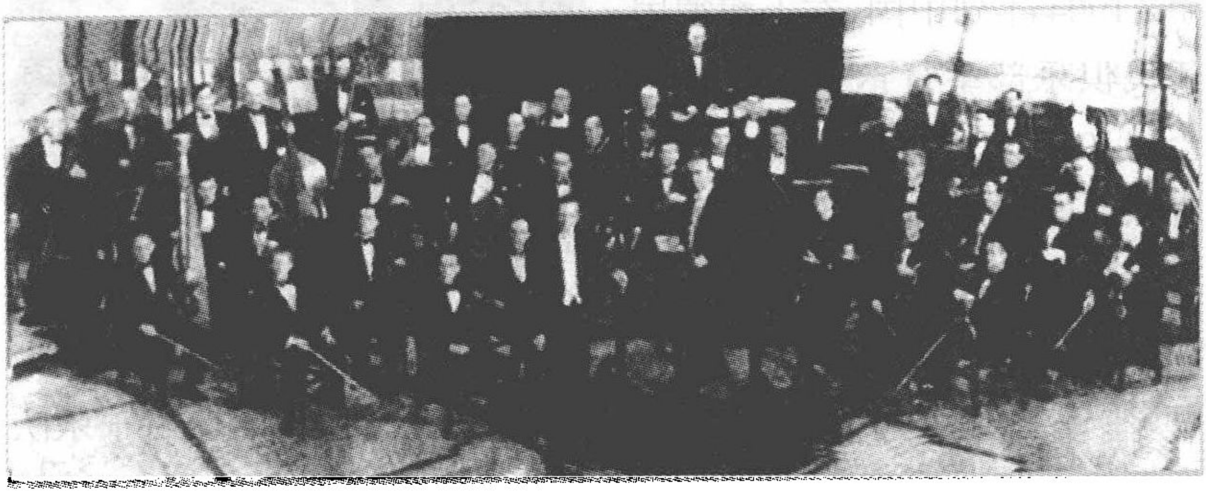


图 60　梅百器指挥的上海工部局管弦乐队(1927)

萧友梅到上海创办国立音乐院时，曾于 1927 年 10 月 9 日、16 日、23 日接连三个周末听赏梅百器指挥的音乐会。他说：“从前有人告诉我，上海市政厅有这种组织，当时我在北京，骤然听见这话，不大深信……所以我很希望喜欢研究音乐的同志，常去听听上述的音乐会……现在我敢对人说：‘上海市政厅的管弦大乐队，是上海唯一的宝贝。’”⑤据不完全统计，从柏克主持公共乐队中期起，到梅百器主持工部局乐队的 1919 至 1942 年间，共演出各种体裁音乐作品 340 部，其中交响乐和交响曲 97 部。1920 至 1941 年初，共举办 1429 场各类音乐会。演奏曲目包括西方古典派、浪漫派、印象派与民族乐派著名作曲家的代表性作品。梅百器对巴赫、贝多芬、勃拉姆斯的作品尤为偏爱。1927 年 5 月 27 日晚，为纪念贝多芬逝世 100 周年，在上海市政厅演出贝多芬《第九交响曲》前三个乐章，这是中国第一次公演“贝九”。因此，二三十年代，上海工部局乐队在梅百

器管理与指挥下，成为中国近代管弦乐事业之发展具有时代象征意义的辉煌时期。

梅百器和中国音乐家之间有着许多联系与交往。1928年，周淑安指挥中西女塾合唱队参加纪念舒伯特逝世100周年音乐比赛，压倒负有盛名的英国和俄国合唱队，获得头奖。梅百器当即约请中西女塾合唱队参加工部局乐队音乐会演出。1929年底，马思聪从法国学习小提琴回国，年仅17岁。12月22日他在上海举办音乐会，由梅百器指挥，轰动音乐界，被誉为“音乐神童”。1930年11月23日，工部局乐队在大光明电影院首次演出管弦乐序曲《怀旧》，一曲告终，掌声如潮，梅百器郑重地将作曲家黄自请上舞台与听众见面，自己也热情鼓掌，向中国作曲家的成功表示祝贺。由于许多国立音专学习理论作曲的学生买不起音乐会门票，梅百器还同意他们每星期六上午免费听乐队排练，如江定仙、陈田鹤等均由黄自介绍，听了一个季度。梅百器为他们准备好木凳，对谱聆听，非常关心。1933年5月21日，工部局乐队和上海大同乐会在大光明电影院联合举行了一场中西合璧“大中国之夜”音乐会，由梅兰芳登台介绍节目。这场音乐会引发了上海文化知识界人士“音乐热”。1927年谭抒真参加乐队演出；1938年，梅百器正式吸收谭抒真（小提琴）、黄贻钧（小号）、陈又新（小提琴）、徐伟麟（小提琴）4人为乐队正式团员（1935年，王人艺、张贞黻、陈又新、刘伟佐等曾以实习生身份参加演出）。梅百器以合作演出方式，帮助与提携了我国一批青年音乐家，如马思聪（小提琴）、卫仲乐（琵琶、古琴）、沈雅琴（钢琴）、王人艺（小提琴）、戴粹伦（小提琴）、胡然（男高音）、黄友葵（女高音）、王文玉（女高音）、夏国琼（钢琴）、赵梅伯（男高音）、李惟宁（钢琴）、吴乐懿（钢琴）、斯义桂（男低音）、林侨（钢琴）、廖玉玑（青主女儿，小提琴）等，使许多在上海国立音专和演艺界青年优秀音乐表演人才脱颖而出。梅百器亲自教过的中国学生有沈雅琴、杨嘉仁、林俊卿、吴乐懿、周广仁、董光光、傅聪等。⑥其中许多人后来成为中国乐坛上享有盛誉

的钢琴家、歌唱家和指挥家。

梅百器对中国音乐文化非常关注。青主文章曾提及他的观点："……在十年之内，如果实事求是地把它经营，很可以组织成一副中国乐队，用中国的乐器，在一个中国乐师的指挥下，演奏中国的音乐。""中国人要怎样才可以了解西方的音乐……西方的音乐自是一种最高的文化成就。谁要了解西方音乐，必要走进西方的文化生活里面去。"⑦梅百器这番话，在近代中国学习与借鉴西方音乐还不算长的时代背景下，有着一种特殊的忠告意义。

1941 年日军占领上海租界，工部局乐队由日本人接管，曾更名为"上海音乐协会爱乐乐团"。梅百器于 1942 年 5 月 31 日晚在上海兰心大戏院举行"告别音乐会"，结束了在上海工部局乐队担任长达二十三年常任指挥的历史。抗战胜利后，曾于 1945 年 11 月两次指挥改名为"上海市政府交响乐团"的庆祝抗战胜利音乐会，受到中外听众热烈欢迎。1946 年 8 月，因脑溢血并发肺炎在上海病逝，享年 68 岁，遗体葬于上海虹桥公墓。⑧梅百器作为一位世界级音乐大师，对于近代中国管弦乐事业建设和对中国音乐人才的培养与帮助，值得我们永久地加以纪念。

注释

---

① 韩国鐄《上海工部局乐队研究》，韩国鐄著《韩国鐄音乐文集》(四)，乐韵出版社 1999 年 12 月第 1 版，第 135—204 页。

② 斯特洛克(A.Strok)为拉脱维亚人，生平不详。曾任上海工部局乐队大提琴乐师。他作为音乐会经纪人，每年都要向欧美聘请一些著名的音乐家来中国，在上海、北京、天津等大城市举行音乐会。如小提琴家克莱斯勒、歌唱家夏里亚平、钢琴家拉赫玛尼诺夫、梅百器、齐尔品等，都是他延聘到中国来的，对促进中国和国际上的音乐文化交流做出了重要贡献。

③ 笙龄《梅百器功过试析》，《乐览》(月刊)第 46 期，国立台湾交响乐团 2003 年 4 月出版，第 7—15 页。

④ 田边尚雄《中国、朝鲜音乐调查纪行》，见〔日〕榎本泰子《乐人之都上海——西

洋音乐在近代中国的发轫》，彭谨译，上海音乐出版社2003年10月第1版，第103—104页。

⑤ 萧友梅《听过上海市政厅大乐音乐会后的感想》，《萧友梅全集·第1卷·文论专著卷》，第211—223页。

⑥ 同注③。

⑦ 青主《论中国的音乐——给上海交响乐队指挥Mario Paci的一封公开的信》，《乐艺》1931年第1卷第5期。

⑧ 陈瑞泉《辉煌与凄凉交织的生命乐章——梅百器对中国近代管弦乐事业的贡献》，《人民音乐》（评论版）2007年10月号，第40—43页。

§31 书香四溢　竞放异彩

——“五四”时期的音乐理论著作

五四新文化运动之后，我国音乐理论著述之学术视野更为广阔：或对中国音乐进行历史梳理；或将中国音乐引入国际性跨文化比较领域。与以往仅从日本转译西方乐理、和声学等音乐基础知识浅近层面比较，音乐学术水准有较大幅度提高。

这一时期有代表性的音乐理论著述大致如下：

图 61　叶伯和

叶伯和①《中国音乐史》 分上、下两卷。上卷于 1922 年 10 月 10 日由成都昌福公司印刷出版；下卷于 1929 年 11 月在成都《新四川日报副刊》第 25 卷合订本上全文刊登。② 全书以“发明时代”（黄帝以前）、“进化时代”（黄帝以后、周）、“变迁时代”（秦汉至隋唐）和“融合时代”（宋元至现代）四个时代、六个篇章加以分期论述。叶伯和在“总序”里说：“音乐史，是研究一般思想史、文明史的重要部分。……所以编写音乐史，第一项要注意一个时代人文的发展；第二项才是考证历代作品的成绩。……我们现在要把一切的一切旧观念都打消，再用一副哲学的、科学的新眼光来观察他、审定他，要从这样取的，才算得音乐史。”③ 这反映了五四新文化运动批判精

神。全书约三万字，从文献角度进行研究，其意义在于第一次使中国音乐历史形之于文字，有着开创性功绩。

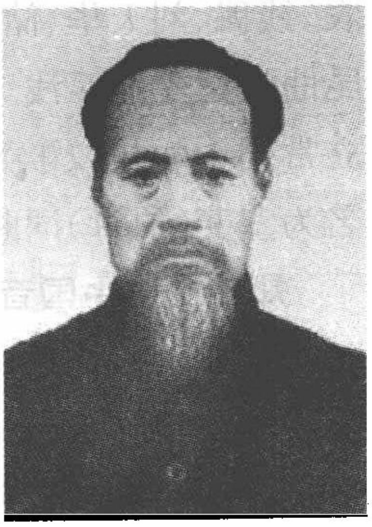


图 62 童 斐

童斐④《中乐寻源》 1925 年 4 月自作序，1926 年上海商务印书馆印刷发行。曲家吴梅⑤为之作序。序曰：“声歌之道，律学、音学、辞章三者而已。……吾友童君伯章，悯近世俗乐皆取材岛夷中邦，法曲若存若亡，因作中乐寻绪一书。备论八十四调之原，乐器弦管之法以及聆音作谱之方。复取古代旧谱一一为之厘订。上自《关雎》，下至唐诗宋词南北曲，粲然毕具。自有《乐书》以来，未能或之先也。”⑥《中乐寻源》编目“卷上”有音乐起源、音乐与教育、律吕、乐器、宫调、音韵、谱式、声歌八章；“卷下”为历代“歌谱”，举其要者以工尺谱记写，穿插理论阐述。显示了作者“曲学”理论与实践的双重功底。《中乐寻源》是一部论述中国古代音乐和传统歌唱艺术的论著，也是我国最早一部有“音乐”的音乐史著作，对中国传统乐学价值的发掘也有重要意义。

童斐精通传统文化、戏曲与音乐，多才多艺，善于演唱昆曲各色唱腔，演奏多种民族乐器。国学大师钱穆（1895—1990）曾在常州府中学堂读书。他回忆说：“余班上国文先生为童斐伯章老师。宜兴人。庄严持重，步履不苟，同学以道学先生称之。而上堂则俨若两人，善诙谐，多滑稽，又兼动作，如说滩簧，如演文明戏。一日，讲《史记·刺客列传》，《荆轲刺秦王》。先挟一大地图上讲台，讲至图穷而匕首见一语，师在讲台上翻开地图，逐页翻下，图穷，赫然果有一小刀，师取掷之，远达课堂对面一端之墙上，刀锋直入，不落地。师遂绕讲台速走，效追秦王状。”这是说童斐讲课绘声绘色，生动至极。钱穆又说：“学校课余特设游艺班，分为多组，令诸生自由选择。余家七房桥有世袭乐户丁家班，专为族中喜庆宴会唱昆曲祝兴。余自幼即

知爱好，遂选修昆曲组，由伯章师教导。笛、笙、箫、唢呐、三弦、二胡、鼓、板诸乐器，生、旦、净、丑诸角色，伯章师皆能一一分授。”⑦ 刘半农、钱穆、刘天华、储师竹、刘北茂、吕叔湘、瞿秋白、张太雷等都曾在昆曲组里受益匪浅。童斐还曾为“私立常州中学校”写过校歌。《私立常州中学校校歌》⑧（见特选谱例 4）作于 1924 年，是新近发现署名为童斐（伯章）词曲的校歌作品。

郑觐文《中国音乐史》 1928 年作序，1929 年 6 月上海望平印刷所印刷。大同乐会发行。作者在书“序”中说：“因欲求雅乐之说伏读经籍有年，凡涉及雅乐者无不悉心探讨，求其究竟，如是者又十余年……”在“凡例”中又说：“中国学问唯音乐最无统系，因无统系，故古制皆无法整理，本编即以求其统系为唯一之目的。”⑨ 全书由五卷及附编组成。卷一为“上古”（雅乐时期），卷二为“三代”（颂乐时期），卷三为“秦汉南朝”（清商时期）、“北朝”（胡乐时期），卷四为“唐宋”（燕乐时期），卷五为“金元”（宫调时期）、“近世”（九宫时期）。附编为“现存乐体”和“现存乐器”。这一著作以表象性材料编织历史，内容较为庞杂。王光祈曾评价说：“在国内时贤著作中，尤以童斐君《中乐寻源》一书，使余得益不少。郑觐文君之《中国音乐史》，材料亦甚宏富，可惜多未注明出处，是以不敢尽量采用。”⑩ 指出了该书之局限。总的来说，郑觐文《中国音乐史》在近代早期音乐史学著作中有着体例上的探索意义。全书按照音乐内容与风格分成七个时期，突出了各个时代之特色。

王光祈的比较音乐学著作 王光祈《东西乐制之研究》和《东方民族之音乐》，前者用一半篇幅阐述了作者独立研究中国的律学、乐学成果。其研究目的，正如作者所云：“我们中国之‘律’与‘调’，非如一般妄人所谓一钱不值之物也。吾国学校唱歌以及国歌制谱，是否应该纯用西调，亦大有研究之余地也。”⑪ 在此他已具有建立民族理论体系的设想，期望在此基础上研究中国音乐创作。这是我国近代第一部将世界各国乐制建立在科学比较体系上的著作。后者则

第一次将世界音乐明确地划分为“中国乐系”、“希腊乐系”和“波斯亚剌伯乐系”三大体系。作者指出：“此三种乐系在理论上，皆有其立足之点，所以能横行世界而无阻。”⑫这一著作将中国音乐引入了国际性跨文化比较研究的领域。

萧友梅的音乐理论著述 萧友梅的音乐理论著述较为集中于20年代，主要有《乐学研究法》(1920)、《和声学纲要》(1920—1921)、《近世音乐史纲》(1920—1923)、《普通乐学》(1928)、《古今中西音阶概说》(1928—1929)、《和声学》(1932)等。他在《乐学研究法》一文中说：“乐学是研究音乐的科学……若是依着研究科学的方法排列起来，当然第一是声学，第二是声音生理学，第三是音乐美学，第四是乐理(狭义的乐学)，第五是音乐史。”这是他从德国留学归来系统地向国人介绍“研究音乐的方法”。文中还第一次提出并强调了“音乐美学”的意义和价值，认为“音乐美学于音乐家的艺术实地练习，到底是个最高科学的指示”⑬。萧友梅一生共有专著与音乐理论教科书7种，编写音乐教材5种，专题音乐论文13篇，各类评论、综述、讲演、序言等文字近50篇。这些音乐著述共七十多种、百万余言，⑭涉及面较为广泛。萧友梅回国之后的理论著述以围绕音乐教育为中心，同时，也对中国近代音乐界现状给予了充分的关注。

不同历史时期音乐理论著作往往反映出特定时代音乐学之现状与发展。20年代我国音乐理论著述面貌焕然一新，正是体现了五四新文化运动以后，音乐学界学理观念之深入与突破。

注释

---

① 叶伯和(1889.6.27—1945.11.6)，原名叶式昌，又名式和，字伯和。成都人。6岁随母诵读经书，13岁考中秀才，14岁入成都高等学堂普通科。1907年秋，叶伯和东渡日本，与父亲一起求学于日本法政大学。不久，考入东京音乐学校。在日本期间，他研习钢琴、小提琴、音乐理论、西洋音乐史。在萧友梅影响下加入同盟会。1912年春，学成归国，回到成都。曾在崇实学堂、成都县立中学校、省立

第一中学等校任教员。1913年前后，他创办了成都第一个京剧科班——和字班。1914年9月，被聘四川省高等师范学校乐歌专修科任教，并开设音乐史课程。1924年春，受聘于成都市通俗教育馆任音乐部主任。30年代初，发起成立成都第一个西洋乐社——海灯乐社（取海顿之谐音），每周末在他家中排练合奏。抗战胜利后，因城中住宅失盗，乡间房舍失火，中年丧妻，国事日非，忧怀难释而投井自尽。详见顾鸿乔《叶伯和和他的〈中国音乐史〉——纪念叶伯和诞辰一百周年》，《音乐研究》1989年4月，第28—34页。

② 叶伯和《中国音乐史》（下卷）原文重新刊载于《音乐探索》1989年第1期，由朱舟校订、述评。《音乐探索》1988年第1期载有顾鸿乔《关于发现叶伯和〈中国音乐史〉下卷的说明》。

③ 叶伯和《中国音乐史》（上卷），昌福公司1922年10月第1版，第1—4页。

④ 童斐（1865—1931.2.26），字伯章。江苏宜兴人。1903年中举人。1907年任常州府中学堂国文教员，1911年兼任学监。辛亥革命后任常州军政分府秘书长。1913年该校改名江苏省立第五中学，任校长，兼授国文。1925年，应上海光华大学张寿镛校长之聘任教授、中文系主任兼任昆曲导师。童斐也是刘天华音乐启蒙老师。1931年2月26日于苏州浒墅关寓所去世，归葬宜兴。详见秦德祥编《常州音乐名家》“童斐”条目，即将出版。

⑤ 吴梅（1884—1939），江苏长洲（今苏州）人。字瞿安，号霜厓。戏曲作家、理论家，并能制谱。曾任北京大学、东南大学教授，培养诸多曲学人才。著有《顾曲尘谈》、《中国戏曲概论》、《南北曲简谱》等。

⑥ 童斐《中乐寻源》（卷上），商务印书馆1926年第1版，第1页。

⑦ 钱穆《八十忆双亲 师友杂忆》，生活·读书·新知三联书店1998年9月第1版，第65页。

⑧ 《私立常州中学校校歌》载于该校建校17周年（1941）“纪念册”，按建校初期为创作上限推算，则有可能作于1925年左右。详见秦德祥《童斐所作校歌考辨》，《中国音乐学》2009年第1期，第85—92页。校歌复印件由秦德祥提供。

⑨ 郑觐文《中国音乐史》，上海望平印刷所1929年6月印行，“序”第1页，“凡例”第1页。

⑩ 王光祈《中国音乐史·自序》，冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》（中册），第7页。

⑪ 王光祈《东西乐制之研究》，冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》（下册），第5页。

⑫ 王光祈《东方民族之音乐·自序》，冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》（上册），第126页。

⑬ 萧友梅《乐学研究法》，原载北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第1卷第4号。见《萧友梅全集·第1卷·文论专著卷》，第148—152页。

⑭ 陈聆群《萧友梅的音乐理论贡献》，《中国音乐学》1993年第2期，第5—22页。

32 国粹西化　各抒其见

——“五四”时期的音乐文化思潮

思想是时代的投影。“五四”时期的音乐思想发轫于文化启蒙思潮，主要集中于中国音乐向何处去、走什么样道路等带有哲理思考的话题。中国音乐文化正发生着转折性变化。无论作曲家或是音乐理论家，他们表露的音乐思想，皆是在启蒙思潮影响下之分歧。

国粹主义音乐思想　“国粹”原指“我国固有文化中的精华”。“国粹主义”则是坚持传统文化不允许有一丝一毫变更的观念与主张，尤其在外来文化大规模传入背景下，将之视作“洪水猛兽”，认为它们的传播会危及中国音乐生存。诚然，这类音乐思想有着各种不同程度的区分，多数对中国传统文化出于耽爱无已。如陈寅恪所云：“凡一种文化值衰落之时，为此文化所化之人，必感痛苦，其表现此文化之程度愈宏，则其所受之苦痛亦愈甚。”① 但是，这一思想之局限在于对任何差异性文化持排斥态度。王露《音乐泛论》和《中西音乐归一说》二文较为典型地反映了他的雅乐思想。他对国粹之崩溃，可谓痛心疾首：“全述音乐之意毕，不禁慨然而有感焉。时至今日，民德随落，国粹濅崩。人心之溃决昏昧，宛若江河之日下，实不可稽及。有心人欲为挽救变革之图，必不可不探讨其症结致病之源，诚能导人心于至和之域，则侪人类于太平之象，奚难哉。中夏大雅之亡久矣！”② 他认为中西音乐不可调和：“中西音乐因有地异、时异、

情异之别，虽有改良方法，强使归一，其实终难归一也。”结论则是：“雅乐待人而作，吾寤寐思之矣。”③类似音乐思想，在周庆云、童斐、郑觐文论著中亦有反映。如周庆云④认为：“自学堂兴，亦列音乐为一科，诚与六艺之旨有合。顾所谓楷模皆异域曲谱，《白虎通》所谓僸抹兜离是也。而吾国四千年相传之古乐，益放失而不可复循，亦移宫换羽之痛矣！”⑤将学堂乐歌的异域曲谱视为“僸抹兜离”。郑觐文说：“今学校教育设音乐一科，颇合古旨，理有可通，独惜所用曲谱均译自外洋，殊非乐尚土风之道。……近得《诗经》原谱十八篇，为求其合于普通教材起见，用中西律音对照法，逐篇略具说明，名为《雅乐新编》。……非敢谓即此可复兴雅乐也，亦区区一隅之见云尔。”⑥他们既赞同乐歌之兴起，又为“古乐”之不可复寻而哀叹，在时代音乐文化遽变面前顾此失彼、难以适应。

国乐改进思想 国乐之名，古已有之。《隋书·音乐志》云：“乃定郊禋宗庙及三朝之乐……国乐以‘雅’为称，取《诗序》云：‘言天下之事，形四方之风，谓之雅。雅者，正也。’”⑦《宋史·乐志》亦载有“国乐”：“隆兴册礼时，则国乐未举，淳熙始遵用之。”⑧“隆兴”(1163—1164)、“淳熙”(1174—1189)均为宋孝宗赵昚年号。因此，这里的“国乐”皆指施于宫廷大礼的仪式音乐，即“国之雅乐”。《旧唐书》云：“十八年(802年——引者注)春正月戊午朔，大雨雪，罢朝贺。乙丑，骠国王遣使悉利移来朝贡，并献其国乐十二曲与乐工三十五人。”⑨《辽史·乐志》亦云：“辽有国乐，有雅乐，有大乐，有散乐，有铙歌、横吹乐。”“辽有国乐，犹先王之风。”“皇帝燕饮，用国乐。”“大宴，用汉乐。”⑩《旧唐书》与《辽史》所述国乐则分别指古代缅甸国和辽代契丹本民族音乐，乃指“异国之乐”。因此，“国乐”概念在不同历史时期均有所异。近代“国乐”名称，一般专指中国传统音乐。

刘天华理论著述虽少，却体现了高屋建瓴的眼光与脚踏实地的精神。他说：“国剧重唱，故谚有‘听戏’之说，唱，乐也。然不独唱之为乐，即一举手，一投足，亦有乐随之。甚至各色道白，亦均含乐意。

故谓国剧之基础，建筑于音乐之上，亦无不可。”同时，刘天华也深知国乐之所短，认为：“当知今后学术界，必须事事科学化，事事精密确凿，方能有立足之地。”⑪刘天华国乐改进思想，正是建立在对中西音乐较为透彻了解的基础之上。他提出“必须一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来”的著名观点，并且有一个远景规划。比如“必须要联络全国同志，一致进行，……打消门户之见”，“应该调查现在各地所存在的可作模范的大师，以及现存的乐曲、乐谱、乐器”，“组织图书馆及博物馆……以期现有的国乐，不再渐渐地消失下去”，“我们想介绍西乐，以为改进的辅助”，“我们想从创造方面去求进步，表现我们这一代的艺术”，“发行刊物，创设学校，组织研究所”，等等。⑫刘天华提出“调查国乐”的主张，是我国近代最早一份关于传统音乐田野工作系统的纲领性理论文章。⑬同时，他身体力行，创作了一批优秀民族器乐曲，将中国传统音乐的革新创造推向了一个时代高度。刘天华的国乐改进思想，对于我国民族音乐发展所做出的贡献，历史已经给出了肯定性结论。

平民音乐思想 平民音乐思想是“五四”时期兴起的平民教育思想和运动的一个组成部分，以市民阶层为主要对象。1923年8月，朱其慧、陶行知、晏阳初等成立“中华平民教育促进会”，提倡用教育的潜移默化力量解决平民的“贫、愚、弱、私”问题。平民音乐和平民文学、平民小说等均有相通或相仿之处，在“雅、俗”两大主流文化中属于“俗文化”范畴，拥有大批市民读者。黎锦晖1919年即担任北京《平民周报》主编，认为音乐应当为平民百姓服务。他的音乐创作始终以儿童和市民为主要对象。用浅显、通俗、易唱、动听的音乐语言宣传平等、自由、博爱的“真、善、美”思想，运用“旧形式”（民间小调、曲牌）和“大众语”（歌舞音乐、时代曲）向社会下层群众提供审美需要。他以大量音乐创作形式与作品诠释了“平民音乐”理念，认为“新，固然不能说都可以‘新得好’，但是无论如何失败，也比旧的有价

值些”⑭,体现了他在五四新文化思想熏陶下形成的创新意识。

中西结合的音乐思想　我国音乐教育和音乐创作在20年代最为突出的是学习与借鉴西方音乐的教育与创作模式，形成一股普遍性思想潮流,在社会实践中发挥了重要作用。前者表现为借鉴西方音乐教育的体制、课程设置,结合中国传统音乐文化特色,创办高等音乐院校系科,培养适合时代需要的新型人才;后者则在学习与借鉴西方音乐形式、创作技法与创作思维的同时,强调中国音乐元素作用,探索中西音乐结合创作手法,创作出一批有影响的中国音乐作品,开辟一条中国专业音乐创作道路。其中,萧友梅和赵元任最具代表性。他们对中西结合的音乐思想进行了阐述与总结。

萧友梅在1916年即云:“在中国没有得到欧洲音乐一样向多样化更进一步的发展。然而,中国人民是非常富于音乐性的……我希望将来有一天会给中国引进统一的记谱法与和声,那在旋律上那么丰富的中国音乐将会迎来一个发展的新时代,在保留中国情思的前提之下获得古乐的新生。这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一笔财产。”⑮预言了中国音乐将会走一条新的发展道路。他还说:“我个人的愿望是,除了推广一般的科学与技术之外,还应该更多地注意音乐的,特别是系统的理论和作曲学在中国的人才的培养。”⑯因此,萧友梅在音乐创作和音乐教育实践中,借重西方音乐教育,培养中西兼通人才,为我国近代高等音乐教育的发展与人才培养开拓出一条崭新的道路。

赵元任是五四新文化运动之后在歌曲创作领域最有成就的一位作曲家,尤其在歌词与旋律的结合、“中国派”的曲调与和声配置方面做出了重要探索实践。《新诗歌集·序》(1927)中有一句意味深长的话:“所以读者可以放心,我虽然在言论上尽管大逆不道地说中国没有音乐,西洋音乐就是世界音乐那些话,但是在我的行为上,还是恋恋不舍地渐趋国化。”⑰在另一篇文章中还说:“为长久计,还是得取用全部十二律的音作为和声的原料,偶尔用五音派的和音算是

中国的色彩，但在七音 diatonic 跟十二音 chromatic 和声方面，将来也未始不可有中国派的做法，这是要看中国将来的音乐家有没有相当的出息了。”⑱ 赵元任的音乐思想与音乐创作实践，同样显示了在中西音乐结合基础上“渐趋国化”的信心以及对中国音乐创作长远的规划设想。他的历史预言也已经为当代“新潮派”作曲家群体的音乐创作实践所证实。

近代中国音乐教育和音乐创作的每一步前进，都和特定时代条件下的音乐思潮有密切内在联系，尤其是音乐思潮之主流思想常常起到支配地位作用，或者不妨说，无论音乐创作或者音乐教育事业的发展，都不过是时代音乐思潮的“外化”形式而已。

注释

① 陈寅恪《王观堂挽词（并序）》（1927），《陈寅恪诗集》，北京清华大学出版社 1993 年 4 月第 1 版，第 10 页。

② 王露《音乐泛论》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920 年第 1 卷第 1 号。

③ 王露《中西音乐归一说》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920 年第 1 卷第 9、10 两号合刊。

④ 周庆云（1861—1931），浙江乌程人。字湘舲，号梦坡。清代曾任教谕，后经营盐业。收藏琴、琴谱及有关文献资料甚多。曾编撰《琴史补》两卷、《琴史续》八卷，另编有《琴书存目》、《琴操存目》等。

⑤ 周庆云《雅乐新编·序》（1918），张静蔚遍选、校点《中国近代音乐史料汇编（1840—1919）》，人民音乐出版社 1998 年 12 月第 1 版，第 174—175 页。

⑥ 郑觐文《雅乐新编·初集》“绪言”（1918 年 11 月），张静蔚遍选、校点《中国近代音乐史料汇编（1840—1919）》，第 173—174 页。

⑦ 《隋书·音乐上》（卷 13），中华书局 1973 年版，第 292 页。

⑧ 《宋史·乐六》（卷 131），中华书局 1979 年版，第 3048 页。

⑨ 《旧唐书·德宗下》（卷 13），中华书局 1975 年版，第 396 页。

⑩ 《辽史·乐志》，中华书局 1974 年版，第 881—882 页。

⑪ 刘天华《梅兰芳歌曲谱·编者序》，刘育和编《刘天华全集》，第 182 页。

⑫ 刘天华《国乐改进社的缘起》，刘育和编《刘天华全集》，第 185—186 页。

⑬ 见《国乐改进社文件》本社调查部紧要启事（一）、（二），刘育和编《刘天华全集》，第 202—207 页。

⑭ 黎均荃《过渡的教学法之试验》,《国语月刊》第 1 卷第 5 期,中华书局 1922 年 6 月版。引自孙继南《黎锦晖与黎派音乐》,第 16 页。

⑮ 萧友梅《17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》,《萧友梅全集·第 1 卷·文论专著卷》,第 46 页。

⑯ 同注⑮ ,第 139 页。

⑰ 赵元任《新诗歌集·序》,《赵元任全集》(第 11 卷),第 15 页。

⑱ 赵元任《“中国派”和声的几个小试验》,原载国乐改进社编《音乐杂志》1928 年第 1 卷第 4 期。见《赵元任全集》(第 11 卷),第 493—497 页。

33 以乐治军　声壮军威

——从“冯玉祥军歌”到“革命根据地歌曲”

军队歌曲始终是音乐文化组成部分之一。它具有统一步伐、振奋士气、鼓舞斗志、声壮军威作用，古今中外，概莫能外，反映了音乐艺术多方面的社会功能与作用。在中国近代音乐史上，“冯玉祥军歌”对我国近代军歌的形成与发展起到了重要作用。

清末时期，黄遵宪① 即作有《军歌二十四章》，包括《出军歌》、《军中歌》、《旋军歌》各八章，开近代军歌诗作风气之先。梁启超即云：“中国人无尚武精神，其原因甚多，而音乐靡曼亦其一端，此近世识者所同道也。……往见黄公度《出军歌》四章，读之狂喜，大有‘含笑看吴钩’之乐，尝以录入《小说报》第一号。顷复见其全文，乃知共二十四首，……其精神之雄壮活泼沈浑深远不必论，即文藻亦二千年所未有也。诗界革命之能事，至斯而极矣。吾为一言以蔽之曰：读此诗而不起舞者必非男子。”② 对之做出了高度评价。学堂乐歌时期，李叔同等采用黄遵宪军歌谱之以曲，共有三个不同曲调。钱仁康认为：“都是特意为《军歌》的歌词创作的，不可能借用现成的曲调。”③ 由此可见黄遵宪军歌词作的历史影响。

冯玉祥军歌在我国近代军歌史上有着承上启下意义。

冯玉祥(1882.11.6—1948. 9.1)，安徽巢县人。出生于河北保定。原名基善，字焕章。1924 年在第二次直奉战争中发动“北京政变”，

将其所部改组为国民军，任总司令兼第一军军长，后任国民军联军总司令，参加北伐。1927 年任国民革命军第二集团军总司令。1930 年联合阎锡山、李宗仁等举兵反对蒋介石，爆发中原大战，失败后下野，一度在山东泰山影息读书。“九一八”后，积极主张停止内战，一致抗日。1946 年出国考察水利，在美国组织旅美中国和平民主同盟。1948 年加入中国国民党革命委员会，任中央常委。9 月回国参加中国人民政治协商会议筹备工作，途经黑海，因轮船失火遇难。冯玉祥墓位于泰山西溪口东侧，墓壁上刻有冯玉祥自题诗《我》④，体现他为国为民、做人朴实的人文品格。

图 63　冯玉祥

冯玉祥勤奋好学，崇尚简朴，以治军严、善练兵、注重近战与夜战著称。冯玉祥军歌由他亲自编写厘定，也是他“以乐治军”思想之体现。目前搜集有一百余首之多，“内容包括从动员参军、士兵入伍到军队的生活、学习、思想教育、军事训练、行军作战以至悼念阵亡将士等方面”⑤。这些军歌在部队士兵生活中有着体系性的完备程度，如《从军歌》、《入伍歌》、《新兵歌》、《爱国歌》、《国耻歌》、《大哉军人》、《我们齐赴沙场》、《爱百姓歌》、《爱民歌》、《服从歌》、《军人十戒歌》、《站岗歌》、《练打靶歌》、《行军歌》、《战斗动作歌》、《立志歌》、《发愤歌》、《体育歌》、《跑步歌》、《追悼烈士歌》等等，全面地反映了军人的生活、教育、练兵、作战等各个侧面，这一重视军队音乐文化建设的做法在我国近代音乐史上十分罕见。冯玉祥自幼失学，只上过一年私塾，却一生勤奋苦读，手不释卷，写诗、绘画、书法、打拳、弹筝，无所不能。1946 年 1 月，曾在重庆天风琴社一次雅集上弹奏筝曲《高山流水》和《平沙落雁》，声惊四座。李士钊⑥说：“冯玉祥先生还是一位喜欢唱歌和很会唱歌的职业军人。一般清朝末年和辛亥革命后流传的爱国歌曲和军歌，以及他自己亲自厘定和作词的军

歌(多数采用外国教会的赞美诗歌的曲调填词)乃至抗日救亡歌曲,他都能背诵如流,唱的节奏准确有音乐感。”⑦冯玉祥曾说:“我在书上曾经看到,戚继光亲自教士兵唱歌的事,也曾读过曾国藩编的许多军歌。我觉得这唱歌对于官兵的身心以及其他方面,都有极大的益处。所以我在训练军队的时候,自己编过许多歌子给他们唱,收到很大的效果。”⑧冯玉祥军歌曲调简单易唱,在军队中广泛流传。如《军人争气歌》曲调即由学堂乐歌《竹马》(沈心工根据民间流行的《马队喇叭调》填词)演变而来;革命根据地歌曲《粉碎敌人乌龟壳》、红军歌曲《打骑兵歌》等又沿用了这一曲调。尤其冯玉祥军歌《民族立宪歌》(见特选谱例 5)为《红军纪律歌》❾诞生奠定了基础,两者之间曲调乃至分节歌形式几乎完全相同,可见冯玉祥军歌在我国近代军队歌曲中的影响。

图 64　军歌嘹亮

1927 年“四一二”事件后,国共第一次合作宣告破裂。中国共产党于同年 8 月 1 日发动“南昌起义”,并在江西井冈山建立革命根据地。各个革命根据地相继建立苏维埃政权并拥有军队,开始夺取政权准备。毛泽东在为中国共产党红军第四军第九次代表大会写的决议《关于纠正党内的错误思想》一文中说:“红军的打仗,不是单纯地为了打仗而打仗,而是为了宣传群众、组织群众、武装群众,并帮助群众建设革命政权才去打仗的,离了对群众的宣传、组织、武装和

建设革命政权等项目标，就是失去了打仗的意义，也就是失去了红军存在的意义。”⑨ 这一决议被称为“古田会议决议”，明确地指出需要加强中国共产党和红军的政治工作和思想建设。由此，革命根据地的红军歌曲开始大量涌现。如《国民革命歌》、《工农兵联合起来》、《八月桂花遍地开》、《十送红军》、《会师歌》等等，中国共产党的军队歌曲有了一个新的时代面貌与革命传统。

军队歌曲以旋律明快、节奏坚定、士气高昂、进行曲风格为艺术特征。革命根据地歌曲多以现成曲调填词为编创方式，曲调多数采用民歌、小调或者戏曲曲牌，或明朗、雄壮，或抒情、淳朴，具有浓郁民族风格与地方色彩。同时，强调文艺工作“为了宣传群众、组织群众、武装群众，并帮助群众建设革命政权”等项目标的意识形态要求，中国共产党的军队歌曲开创并发展了这一革命传统。

注释

---

① 黄遵宪(1848—1905)，广东嘉应州(今梅县)人。字公度，别号人境庐主人。举人出身。曾任驻日、英、美诸国外交官。1891年，任驻新加坡总领事。1894年回国，任江宁洋务局总办。1896年，出资参与创办《时务报》，以救亡图存为己志。一生力谋中国的独立富强，是近代著名诗人。著作有《日本国志》、《日本杂事诗》、《人境庐诗草》等。

② 梁启超《饮冰室诗话·五四》(1900)，张静蔚编《搜索历史》，第5页。

③ 钱仁康《学堂乐歌考源》，第13页。

④ 冯玉祥于1940年5月30日自题诗《我》全文如下：“我/冯玉祥/平民生/平民活/不讲美/不求阔/只求为民/只求为国/奋斗不已/守诚守拙/此志不移/誓死抗倭/尽心尽力/我写我说/咬紧牙关/我便是我/努力努力/一点不错。”

⑤ 谭胜功、黄砚如《冯玉祥军歌选》，河南大学出版社1986年7月第1版，第113页。

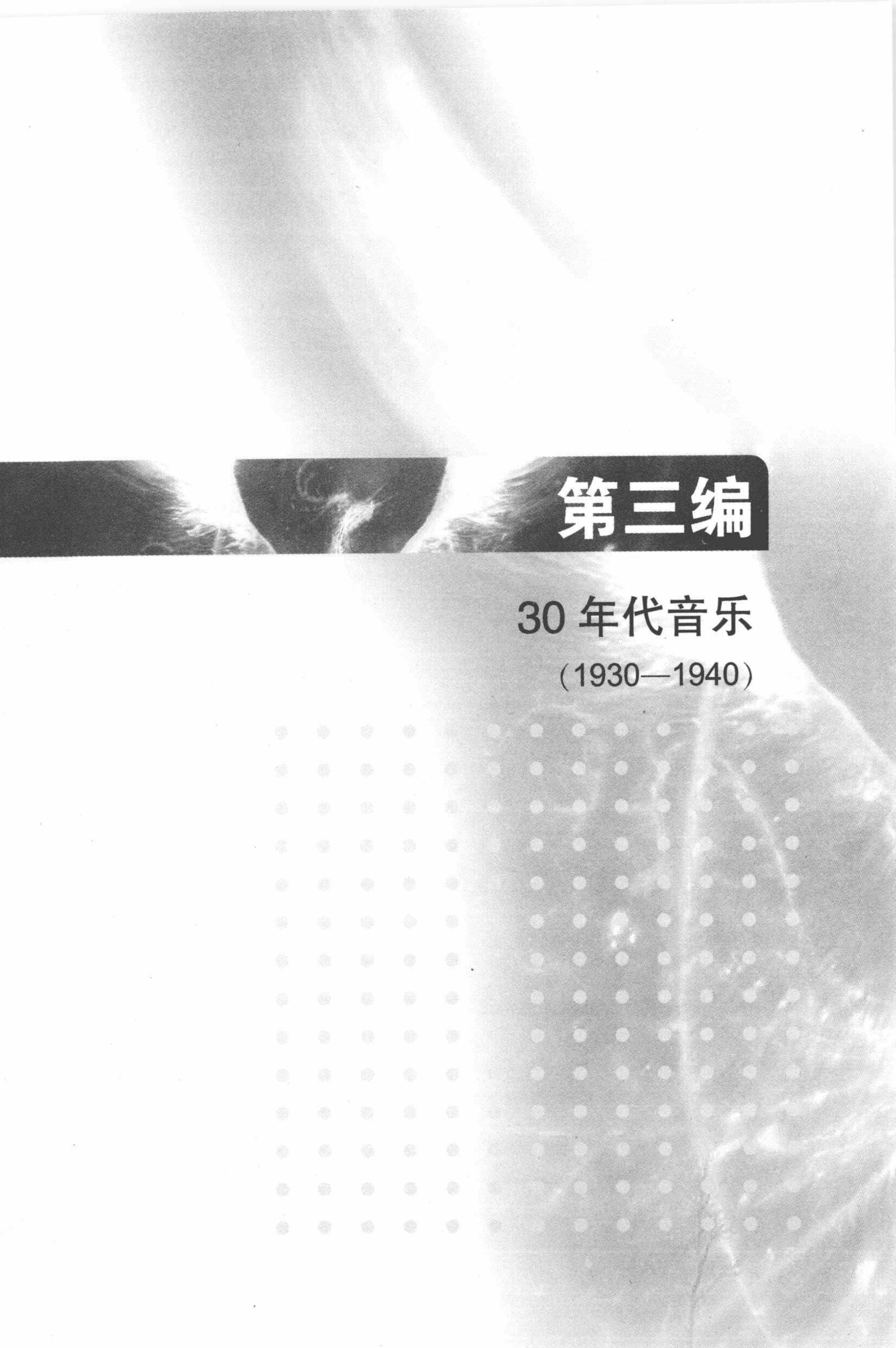
⑥ 李士钊(1916.10.3—1991.3.21)，山东聊城人。1933年考入聊城省立第三师范高中师范科。1935年秋考取山东省教育厅保送生入上海国立音专师范科学习。1936年冬回山东投身抗日救亡运动，曾任《抗战日报》编辑和记者。1938年底赴重庆。1943年任青木关国立音乐院讲师兼事务主任，1944年任国立歌剧学校导师兼总务主任。抗战胜利后随冯玉祥、陶行知等从事民主运动，曾任上海武训学校校长、上海大中华唱片厂音乐部主任等职。新中国成立后任山东省地

方志委员会委员兼办公室主任。因电影《武训传》受批判的株连，1957年被成“极右分子”，并劳动教养。一生有音乐、戏剧译著、译文及译配歌曲多部（篇）问世。

⑦ 李士钊《冯玉祥——音乐爱好者、古筝演奏家》，《中国音乐》1983年第4期，第21页。

⑧ 冯玉祥《丘八歌与丘八》，1942年11月作于重庆，《中国音乐》1983年第4期，第22页。

⑨ 毛泽东《关于纠正党内的错误思想》（1929年12月），《毛泽东选集》（四卷本），人民出版社1991年6月第2版。第1卷，第86页。



第三编

30 年代音乐

（1930—1940）

§ 34 勿忘国耻　警钟长鸣

——抗日救亡初期的歌曲创作

自古以来，中国和日本是一衣带水友好邻邦。近代日本军国主义势力崛起，开始发动惨绝人寰的侵华战争。抗日救亡成为举国一致时代呼声。济南“五三惨案”后，爱国音乐家最先创作出一批救亡歌曲，“勿忘国耻”时代警钟在中国大地上空久久回响。

1928年4月7日，国民政府发表北伐宣言。5月1日，革命军克服济南。日军借口保护侨民，进兵济南，开始屠杀中国军民。5月3日，公然杀害山东交涉署主任蔡公时①等17名外交人员，史称“五三惨案”，亦称“济南惨案”。日军于5月11日攻占济南城，至5月底，共杀害中国军民6123人，伤残1701人。1931年9月18日，日本帝国主义悍然发动武装侵略中国东北战争，史称九一八事变。1932年1月28日午夜，日军以保护侨民为借口，向闸北中国守军发动突然进攻。驻上海第十九路军奋起抵抗，五万守军在上海、吴淞地区浴血奋战月余，使日军伤亡逾万，史称“一·二八”抗战。日军铁蹄践踏中国的侵略行径，激起中华民族的极度愤慨，揭开了伟大的抗日救亡斗争历史篇章。

“五三惨案”后，国立音乐院立即组织师生创作了一批救亡歌曲，并付梓出版。“编者志”云：“我们刚要编成本院院刊付印发行的时候，革命的气势发展甚速，到了济南忽发生日兵武力戕害我军民

的一大波折，时为‘五三’。我革命气势一面进展，但济案交涉尚未就绪，而‘五卅’又到了。新仇旧恨，重叠面前，我们全院同人，义愤幽忧，只有尽其在我，发表几首歌曲，增印特刊，供给国人采择，高歌慷慨，激励有众，亦不过聊尽一份责任。同学戴君写有发刊词一首，我们把来载在下面，似不必另有宣叙了。编者志。”②这一史料说明，国立音乐院《音乐院院刊》第 1 号出版于 1928 年 5 月。刚要编成付印时，发生了“五三惨案”，立即组织全院师生创作歌曲，编成《革命与国耻》作为特刊出版。文中“五卅又到了”③一句，可以确定这些歌曲创作完成时间在 1928 年 5 月 30 日之前。④

国乐改进社编印的《音乐杂志》第 1 卷第 4 期（1928 年 10 月）刊登“国立音乐院来稿”（《革命与国耻》特刊），共载有 8 首歌曲：

1.《国难歌》（戴炳鑫作歌，萧友梅作曲）；

2.《国民革命歌》（陈希愚作歌，易韦斋作曲，萧友梅审定）；

3.《国民革命歌》（郭绍猷作歌及作曲）；

4.《国民革命歌》（姚慎作歌，萧友梅作曲）；

5.《五三国耻歌》（朱因作歌，吴伯超作曲）；

6.《国耻》（冯国文作歌，萧友梅作曲）；

7.《反日运动歌》（宋寿昌作歌及作曲）；

8.《忍耐！》（易韦斋作歌及作曲）。⑤

济南惨案歌
济南五三惨案纪念碑

图 65　济南趵突泉公园“五三”纪念馆刻碑、刻石

这是目前所知我国第一批救亡歌曲作品，说明音乐界最早谱写救亡歌曲的是国立音乐院代院长萧友梅率领下的一

批爱国师生。

“五三惨案”发难地——济南趵突泉公园建有“济南惨案纪念堂”，内有“五三纪念碑”、“蔡公时铜像”、萧友梅《国耻》和吴伯超《济南惨案歌》两首歌谱刻石等陈列品，另有征集私人珍藏《济南惨案》（1928 年 6 月）、《济南惨史》（1930 年 3 月）等珍贵资料。《济南惨案》一书为济南惨案外交后援会南下代表团宣传用，上海华丰印刷铸字所代印，扉页题有国民政府元老、书法家于右任⑥“你看见么？你记得么？”八个大字。书首载有萧友梅《国耻》、吴伯超《五三国耻歌》（歌名改《济南惨案歌》）、宋寿昌《反日运动歌》三首歌曲。证明歌曲来源于《音乐院院刊》之特刊《革命与国耻》。

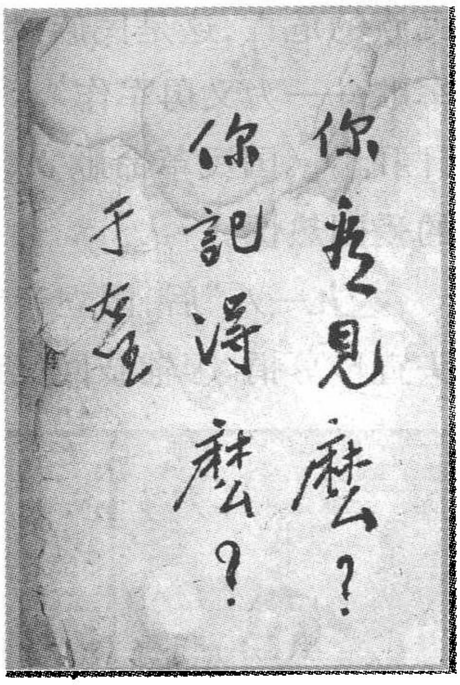

你看見麼？
你記得麼？
于右任

图 66 《音乐院院刊》之特刊《革命与国耻》相关资料（于右任题词）

国乐改进社编印《音乐杂志》1928 年 10 月以“国立音乐院来稿”形式刊登国立音乐院 8 首抗日救亡歌曲以及《编者志》与《发刊词》。戴炳鑫同学在《发刊词》中所写：“同胞们，务须留心，这里的歌词，不是风花雪月，才子佳人，是我们悲壮的叫喊。同胞们，务须留心，这里的曲谱，不是娱乐，不是游戏，是作战的武器。”这些事实说明萧友梅在“五三惨案”后即对抗日救亡运动有清醒认识，国立音乐院师生在抗日救亡中站在了时代前列。

“九一八”抗战后，国立音专师生又连夜创作抗日救亡歌曲，走上街头宣传抗日，进行募捐活动，进一步掀起抗日救亡热潮。“九一八”后第五天，国立音专成立了“抗日救国会”⑦。在成立会上，校长萧友梅号召师生创作抗日救亡歌曲。他说：“我们中华民族之后裔，国难当头，岂能无视坐等。古人云：‘养兵千日，用兵一时。’当兵应以刀枪卫国，我等应以歌声唤起民众，齐心协力，赶走日寇。一个音乐工

作者，应该把音乐作为一种武器，来反对日本帝国主义的侵略，挽救民族的危亡，这是民族赋予我们的重任。”⑧萧友梅带头创作了《从军歌——为义勇军作》。⑨自“五三惨案”到“九一八”，萧友梅谱写了《国耻》、《国民革命歌》、《国难歌》、《从军歌》四首歌曲，显示了高度的爱国热忱。

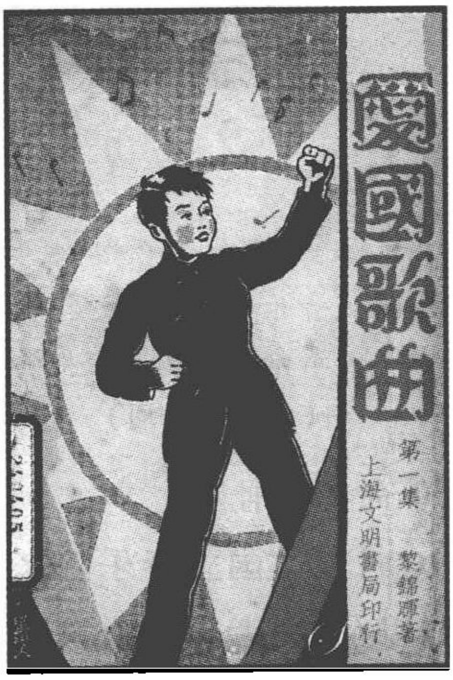

愛國歌曲
第一集
黎錦暉著
上海文明書局印行

图 67　黎锦晖《爱国歌曲》封面

“九一八”后，国立音专教务主任黄自亲自带领音专师生走上街头宣传募捐。廖辅叔回忆说：“出发募捐那一天，音专分成许多组。我们想走远一点，深入偏僻的地区，稍为扩大一下宣传工作的范围。于是由黄先生带路，领着他的四大弟子——贺绿汀、江定仙、陈田鹤和刘雪庵——和我，向浦东进发。我们捧着竹筒，挨户劝捐。”⑩同时，黄自写下了最早的混声四部合唱《抗敌歌》⑪（1931）。“一·二八”事变后，他又写下了《赠前敌将士》、《旗正飘飘》⑫（1932），此后，陆续创作了《九一八》（1933）、《睡狮》（1935）、《热血歌》（1937）等救亡歌曲。《抗敌歌》（韦瀚章词），音调高昂、气势雄伟，进行曲风格，单二部曲式，由两个对比性乐段组成。“卡农”手法的运用，形成此起彼伏、前后呼应的群情激昂效果。

这一时期，国立音专师生创作的救亡歌曲还有周淑安《同胞们》（胡宣明词，1931）；应尚能《吊吴淞》（韦瀚章词，1932）；刘雪庵词曲《前线去》（1931）、《空军进行曲》（1933）；丁善德《从军》（野民词，1931）等等，连琵琶教师朱英也积极投身于抗日救亡歌曲创作。“‘九一八’事变突发，朱英立即写了一首歌词，请黄自作曲。大概这首歌词可以说是最早的抗日歌曲之一。日本关东军 1931 年 9 月 18 日夜袭沈阳，9 月 20 日出版的上海报纸才登载日军进攻的消息。‘九一

八'这个日期还没有正式确定,所以朱英的歌词不是说'九一八',而是说'九一九'。"⑪"一·二八"之后,朱英又创作琵琶曲《淞沪血战》。因此,在日本帝国主义发动侵华战争的时代背景下,国立音乐院(国立音专)师生是最早行动起来的一批爱国音乐家群体。

黎锦晖在"九一八"之后也很快作词、作曲谱写《义勇军进行曲》、《追悼被难同胞》、《向前进攻》等歌曲。这是上海《申报》三个月内发表10首救亡歌曲中最早的三首作品。⑫1932年,黎锦晖出版了包括10首救亡歌曲的《爱国歌曲》(第一集)。这也是我国目前所见第一本个人创作救亡歌曲专集。⑬另据1931年12月17日《北洋画报》报道:"黎锦晖氏近作爱国歌曲四十首,现已付印。"黎锦晖在"九一八"后短短三个月中创作的救亡歌曲有40首之多。且不论他谱写曲调是否"软性化",能否表现出抗日救亡的宏伟气势,但毕竟是他爱国之情的炽热流露。同时说明,在抗日战争全面爆发以前,上海一直是中国音乐界抗日救亡运动的中心。

我国早期创作的爱国救亡歌曲,还有陈洪词曲的《冲锋号》(1931)、《上前线》(秋竹词,1932),何安东的《奋起救国》(陈黄光词,1931)、《民族精神》(1932),唐学詠的《军歌》(罗家伦词,1931)等,都在全国范围广泛流传。

忧患意识一向是爱国文人的历史传统,在异族入侵面前又体现为民族气节的象征。"五三惨案"后国立音乐院师生谱写的8首歌曲,则将我国救亡歌曲创作之上限提前到了1928年。历史评价如果忽略了这样的事实,将有悖于历史的客观性与公正性。

注释

---

① 蔡公时(1888—1928),江西九江人,别号痴公。日本帝国大学毕业。早年加入同盟会,曾任南京国民政府山东交涉员等职。1928年5月3日,在"济南惨案"中,蔡公时等作为外交人员被日军以极其残忍的手段杀害。

② 《革命与国耻》特刊"编者志",国乐改进社编《音乐杂志》1928年第1卷第4期。

③ 1925年5月15日，上海日商纱厂日籍职员枪杀工人顾正红，打伤十余人。30日上海学生两千余人集会，声援工人斗争，英国巡捕开枪打死群众十余人，伤数十人，造成“五卅惨案”。这里的“五卅又到了”，应指“五卅”三周年又到了。

④ 《音乐院院刊》创刊号为4开纸8版。蔡元培的发刊词写于1928年5月13日。应于1928年5月中下旬出版。《革命与国耻》特刊目前未见原始文本，据推测有可能以油印形式附于《音乐院院刊》创刊号同时发行。有待于原始文本发现证实。

⑤ 据常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》(1927—1990)(1997年11月)第6页载：“五三惨案”后，全院师生共创作11首词曲。

⑥ 于右任(1879—1964)，陕西三原人。1906年赴日本，访孙中山，加入同盟会。1912年南京临时政府成立，任交通部次长。1922年到上海，任上海大学校长。1924年国民党改组，当选为第一届中央执行委员，倾向于国共合作。后历任南京政府监察院院长、最高国防委员会委员等职。1949年赴台湾。曾作诗云：“葬我于高山之上兮，望我大陆；大陆不可见兮，只有痛哭。葬我于高山之上兮，望我故乡；故乡不可见兮，永不能忘。天苍苍，野茫茫，山之上，国有殇。”

⑦ 唐守荣、杨定抒编著《国统区抗战音乐史略》，西南师范大学出版社1996年5月第1版，第42页。

⑧ 刘雪庵《闻上海音乐学院师生为萧友梅先生树立铜像有感》，戴鹏海、黄旭东主编《萧友梅纪念文集》，上海音乐出版社1993年12月第1版，第81页。

⑨ 《从军歌》(骆凤嶙词、萧友梅曲)，载《申报》1931年11月12日。

⑩ 廖辅叔《千古文章未尽才——我所认识的黄自》，《乐苑谈往》，第95页。

⑪ 廖辅叔《悬念琵琶塚——记琵琶大师朱英》，《乐苑谈往》，第60页。

⑫ 这三首歌曲分别刊载于上海《申报》1931年10月10日、10月15日和10月18日。

⑬ 黎锦晖《爱国歌曲》(第一集)10首创作歌曲是：《勇健的青年》、《准备起来》、《齐上战场》、《向前进攻》、《奋勇杀敌》、《打倒公敌》、《同胞快醒》、《义勇军进行曲》、《预祝胜利》、《追悼被难同胞》，由上海文明书局于1932年4月出版。

35 西洋音乐的进步全凭讲究音乐教育

——萧友梅与国立音乐专科学校

音乐教育是一个国家音乐文化事业的命脉。30年代是我国高等音乐教育发展最有成效的阶段。萧友梅说过:“西洋音乐的进步全凭讲究音乐教育。”①他担任国立音专校长后,音乐教育生涯达到人生巅峰时期,短短几年将学校建设成远东第一流高等音乐学府,开拓了我国现代专业音乐教育模式的道路。

1927年11月27日,国立音乐院在上海成立后补行开学典礼。蔡元培任院长,萧友梅任教务主任。12月,蔡元培因大学院事务纷繁,委托萧友梅任代院长。至1928年9月学生名额已增至80名。②1929年暑假期间,由于留校学生须交纳杂费、音乐院面临降格为专科学校、有的教师幕后操纵等原因,引发了一场“学潮”。萧友梅于8月向当时的教育部辞去院长职务。参加学潮的洪潘、冼星海、张立宋、陈振铎、蒋风之、熊乐忱等十余名学生在按教育部训令暂行停办国立音乐院后离开学校。③这是萧友梅音乐教育生涯遭受的第二次重大打击。从不擅长写诗的他写了十余首“述怀诗”。其中《莫干山歌》(之二)云:“我爱莫干山之泉/又爱莫干山之云/泉水清且冽/可以清吾血/云海大而深/可以警吾心/吁嗟夫/世途渺难测/亦如莫干山之泉与云/处世无警惕/不如归隐于山林。”《述怀》(之四)诗云:“我为音乐心力尽/中途宁可一牺牲/他日未必无时会/愿随诸公再力争。”④1929年8月20日,国立音乐院改组为国立音乐专

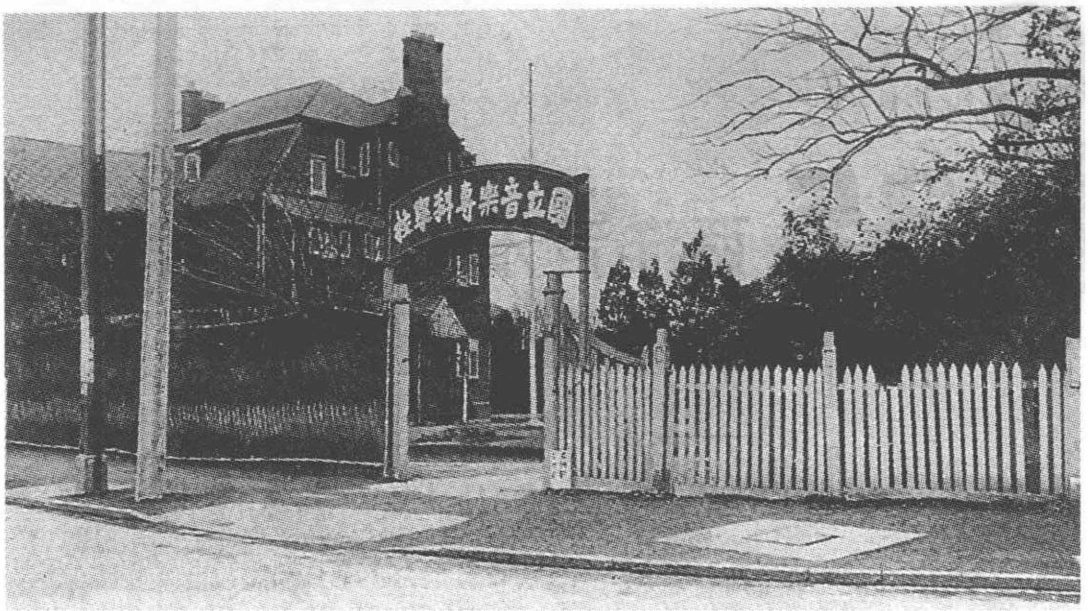


图 68　国立音乐专科学校最初校址

科学校，教育部部长签发委任状，聘任萧友梅为校长兼教务主任。他的音乐教育生涯重新掀开新的一页。

萧友梅担任国立音专校长后，在师资队伍建设、加强教学管理、强调因材施教、重视艺术实践、提倡勤俭办学等方面做了一系列工作。首先建设一支高水平师资队伍。1928 年 9 月，国立音乐院即聘法利国和佘甫磋夫担任讲师。1929 年 10 月，聘周淑安为国立音专声乐组主任、专任教员；鲍里斯·查哈罗夫为钢琴组主任、特聘教员；上海工部局乐队首席法利国（Ariigo Foa，一译富华，1900—1981）为小提琴组主任、专任教员。欧萨可夫（S.Aksakoff，俄籍）为钢琴专任教员。1930 年 2 月，成立大提琴组，上海工部局乐队大提琴首席佘甫磋夫（I.Shevtzoff，俄籍）为该组主任、专任教员。9 月，成立理论作曲组，萧友梅兼主任，聘黄自为专任教员兼教务主任，男低音歌唱家苏石林⑤为声乐专任教员。⑥自 1927 至 1937 年十年中，教师总数曾达 41 人，其中外籍教师 28 人，中国教师 13 人。这里有不少教师被齐尔品称为“世界第一流的教授”。这样一种聘用国内外一流师资的办学思想，为萧友梅音乐教育事业的成功提供了最根本保证。

严格教学管理制度是国立音专办学重要特色。尽管学校租赁的

校舍经常搬迁，自1927年国立音乐院成立至1940年萧友梅逝世，十四年内九次搬迁校址。⑦搬迁校址之频繁，在中外教育史上都比较罕见。在这种艰难情况下，萧友梅依然强调严格教学管理，在办学过程中制订一系列规章制度，奖惩分明。1930年4月17日，国立音专呈报教育部修正组织大纲及学则。第二条修正为"本校设预科、本科、研究班，并附设师范科、选科。本科分理论作曲、钢琴、小提琴、大提琴、声乐及国乐六组"，学校建制日趋完善。⑧"学则"对入学资格、修业年限、缴费、请假、考试、退学、演奏会等各项事宜都作明确规定。如在摇铃5分钟后到课者为迟到；10分钟后到课者为不到；无论因病、因事请假逾一学期三分之一者，不准参加学期考试，等等。对优秀学生予以公开奖励。本科生中戴粹伦、丁善德、李翠贞、李献敏、裘复生、易开基、胡然等均获得过甲等奖学金，免收学费一年。丁善德连续五次获甲等奖学金，奠定他一生不断进取的精神。对于违反校规者按条例给予处分。这些举措对学生良好道德品质的形成起着重要作用。

在教学管理上，国立音专基本借鉴并采用欧美各国单科音乐大学体制。从经常性考查、考试、升级到毕业，采用学分制核定成绩。同时，坚持选择教材的高标准，以中外经典性音乐文化遗产作为主要教材，保证学校教学水准符合国际高等专业音乐院校要求，并结合中国音乐实际情况，开设国乐课、中国音乐史和中国古典文学等课程，开创我国琵琶、二胡等民族乐器进入音乐院校并被列为正式课程的历史。同时，国立音专十分重视教材建设和教学设备建设，至1949年，学校尚有图书乐谱6584册，唱片900余张，管弦乐器50余件，钢琴22架，其中大部分是在开院后十年中添置的。⑨在经济条件极为艰难的情况下保证了教学秩序的正常运行。

因材施教是萧友梅在培养学生过程中十分重视的原则。音乐教育需要充分发扬学生音乐个性与才能。如丁善德于1928年报考国立音乐院，擅长于琵琶、二胡、笛子、三弦等民族乐器。由萧友梅主考

录取。他入学后主科为琵琶，副科钢琴。尽管从来没有摸过钢琴，进步却很快。到第二学期，经学校同意，改钢琴为主科，琵琶为副科。1929 年改组为国立音专后，萧友梅主动安排丁善德随查哈罗夫学习。到 1935 年 5 月 11 日，“丁善德君毕业音乐会”时，他演奏了贝多芬、李斯特、德彪西、格里格、肖邦、贺绿汀和齐尔品等人的作品。⑩这是国立音专第一次举行的钢琴独奏音乐会。此外，萧友梅始终没有忘记国立音专培养音乐师资的重要任务，在本科之外特设师范科，并通过教育部通告各省教育厅保送若干学生来音专学习，毕业后再回原籍工作。这样，西北、西南等十五个省市都有学生来到上海。李士钊即当时山东的保送生。这些保送生对推动全国各地文化教育事业的发展起到了应有作用。

国立音专十分重视艺术实践。师生音乐创作实践与表演实践始终与教学结合进行，形成一个充满活力、朝气蓬勃的音乐创作群体。教师有萧友梅、黄自、青主、周淑安、应尚能、朱英、吴伯超、易韦斋、龙沐勋等，学生中如贺绿汀、陈田鹤、江定仙、刘雪庵、张昊、张曙、谭小麟、钱仁康、陈又新、窦立勋、满谦之、喻宜萱等均投入音乐创作，

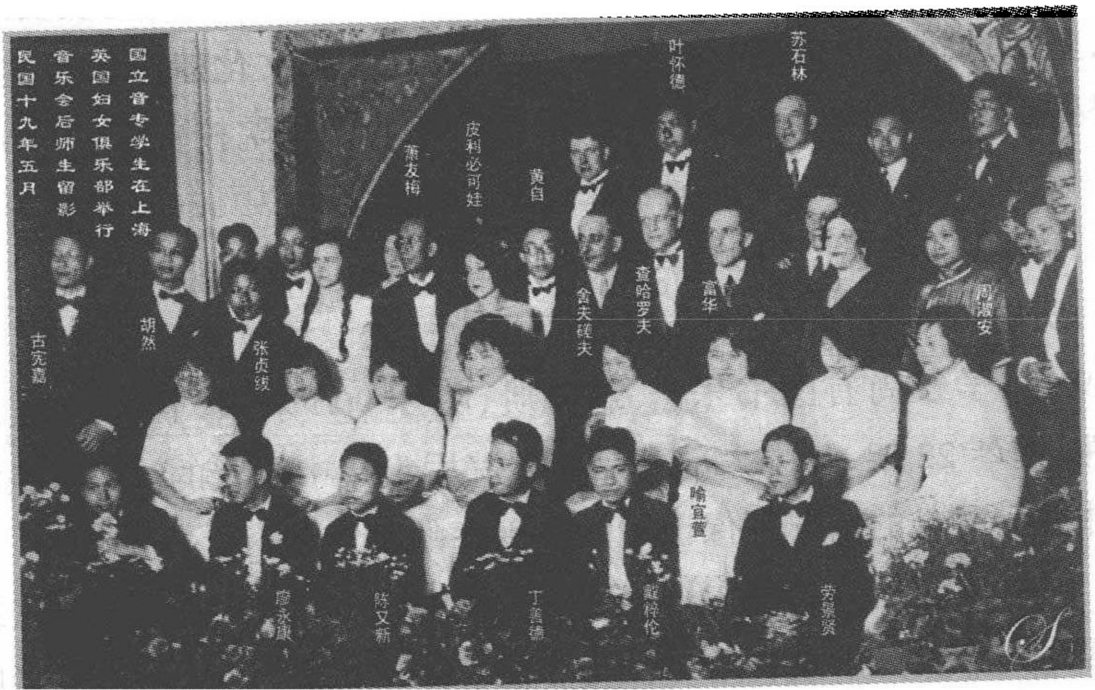

国立音专学生在上海
英国妇女俱乐部举行
音乐会后师生留影
民国十九年五月
古宪嘉
胡然
张贞绂
萧友梅
皮利必可娃
黄自
叶怀德
苏石林
金夫碶夫
查哈罗夫
富华
周淑安
喻宜萱
廖永康
陈又新
丁善德
戴粹伦
劳景贤

图 69　国立音专校外音乐会后师生合影(1930.5)

或结集出版，或在校刊《音》上发表。在“九一八”和“一·二八”事变后，国立音专师生创作大量抗日救亡歌曲。因此，30年代前期，国立音专音乐创作具有全国核心地位。这样一种群体性的音乐创作实践，在中国近代音乐教育史上难得一见。国立音专各种形式音乐会接连不断。自1930年5月26日举办“第一届学生音乐会”，至1937年3月举行了“第50次学生演奏会”⑪，在学校成立头十年（1927—1937）中，较大规模音乐演出，学生音乐会有54次，校外公演二十余次。教师周淑安、应尚能，高才生孙德志、喻宜萱、郎毓秀、蔡绍序、斯义桂等录制中外艺术歌曲和电影歌曲唱片，等等，⑫在社会上产生了广泛影响，也开创了我国音乐院校高度重视艺术实践的一个优良传统。

萧友梅勤俭办学作风令人十分感动。在校舍使用上，“比较大的房间全都用做教室，校长室就在阳台上，在栏杆上面装上一排玻璃，既能挡风，又能遮雨，满亮堂的”。他自己刻苦到了极点，“有一年年底，学校也像别的大学一样，有了一点节余。别的大学都用那笔钱买了汽车，萧友梅考虑到学校还缺少一台开音乐会用的三角琴……不久，一台崭新的伊巴赫牌三角琴从德国运到了上海……以后终萧友梅的一生，音专始终不曾有过一辆专用汽车”。萧友梅的自我牺牲精神达到了忘我境界。“当国民党政府欠发经费，学校连发薪水都有困难的时候，萧友梅就把学校积存的一点钱尽先发给教职工，不领自己那一份。所以萧友梅到死还是一个穷光蛋。”⑬这些事实，都体现了萧友梅的人文精神与道德力量。

发扬高度爱国主义精神是萧友梅音乐教育事业之灵魂。衡量一所高等音乐学府是否属于与社会隔绝的“象牙之塔”，标准是其与时代精神和爱国思想联系之密切程度。国立音专（含国立音乐院）建校之时，正是日军开始发动大规模侵华战争岁月。1935年12月，江湾新校舍举行落成典礼，1937年8月13日，日军进攻上海，校舍即遭敌机轰炸。因此，从日本军国主义制造事端直至大举进攻中国，萧友梅领导下的国立音专师生始终满怀热情地投身于时代的爱国洪流

之中。他们进行宣传募捐，创作救亡抗战歌曲并举办“鼓舞敌忾后援音乐会”⑭等一系列抗日救亡活动始终未曾停止。

1937年12月14日，萧友梅致函教育部附件《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班暨军乐队长养成班理由及办法》，集中体现了他的爱国思想以及在全面抗战时期成熟音乐教育思想之精髓。文中要点是：一、提出教育必须适应时代变化之需要，国立音专拟办“集团唱歌指挥养成班”和“军乐队长养成班”两种教育机构，这两个班“拟在广西或四川举办”，以适应“非常时期”之需要。二、提出“精神上的国防”思想。萧友梅说：“历史昭示我们，不只要建设一道坚固的物质上的国防，并且须建设一道看不见，摸不着，而牢不可破的精神上的国防，即民族意识与爱国热忱的养成。”在面临民族危亡的大变动时代，音乐教育必须成为“精神上的国防的建设者”。三、重新调整音乐教育方针，强调“我国近来的音乐之效力于国家，也是非意识的。现在既然到了一个大转变的时代，音乐应该即刻从非意识的境界苏醒过来，回到意识的境界，意识地替国家服务”。⑮这一历史文献以确凿事实证明了在中华民族的危亡时刻，萧友梅以音乐服务于抗日救国的思想是走在时代最前列的，萧友梅为中国音乐教育事业鞠躬尽瘁的精神已经和国家、民族的命运完全融为一体。

萧友梅献身于中国音乐教育事业精神，使得国立音专成为中国音乐家成长的摇篮。据朱英于1937年12月统计，音专（含国立音乐院）成立十年以来，各科正式毕业生共计54名，曾在学校学习过的学生计699名。⑯同年7月，由于战争环境险恶，聘陈洪任教务主任，1938年改名为私立上海音乐院。葛朝祉等于2月入学。1939年9月录取新生26名。1940年录取新生27名。因此，曾在国立音乐院和国立音专学习的学生总数在800名以上。据不完全统计，理论作曲专业有贺绿汀、陈田鹤、江定仙、刘雪庵、张昊、林声翕、钱仁康、王云阶、张定和、陈培勋、瞿希贤、邓尔敬、陆仲仁、王筍香等；钢琴专业

有李翠贞、李献敏、丁善德、易开基、裘复生、劳冰心、夏国琼、萧婉恂、杨体烈、陈玠、巫一舟、洪达琦、范继森、吴乐懿等;声乐专业有喻宜萱、劳景贤、满福民、斯义桂、郎毓秀、蔡绍序、胡然、胡投、孙德志、华文宪、常文彬、周小燕、谢绍曾、高芝兰、杜矢甲等;小提琴专业有戴粹伦、窦立勋、陈又新、谭抒真、向隅、刘伟佐、胡静翔、章彦、司徒海城、马思琚等;大提琴专业有张贞黻、朱崇志、李德伦;小号专业有夏之秋、黄贻钧;长笛专业有叶怀德;琵琶专业有吴亚贞(寄明)、袁遐宜、陈恭则、谭小麟;还有曾在音乐院或音专学习过的冼星海、陈振铎、蒋风之、熊乐忱、李俊昌、洪潘、吕展青(吕骥)、张曙以及王沛纶、邱望湘、李焕之、郑志(沙梅)、韩中杰、陆洪恩、陆修棠、唐荣枚、陈传熙、桑桐、李士钊等等。其中多数成为我国近现代音乐界支柱式人物。萧友梅任校长的国立音专,是我国近代专业音乐教育最为辉煌的岁月。中国历史上从来没有一所音乐院校培养出如此大批音乐家的记录。他领导下的国立音专培育的人才以及作出的贡献,在中国近代音乐史上有着“半壁江山”之地位。萧友梅是我国近代专业音乐教育的开拓者和奠基人。

萧友梅把自己一生献给了中国音乐教育事业。四十多岁时还过着独身生活。有人向他提出这个问题时,他说:“我已经同音乐结婚了。”⑰直到1932年才和戚粹真女士结婚,生有萧勤、萧雪真一子一女。他临终前最后一句遗言是叮嘱前来探病的人“回学校去记住把钢琴课室朝外的门缝用硬纸条塞紧,以防吹进冷风,冻坏学生的手指”⑱。1940年12月31日,萧友梅病逝于上海体仁医院。在追悼会上演唱他的遗作《问》,唱到“你知道今日的江山,有多少凄惶的泪?”时,听者莫不垂泪。⑲

国立音专是中国音乐教育史上的一个历史象征。它和萧友梅的名字始终联系在一起。萧友梅不仅是我国近代音乐界的伟人,也是中国音乐教育史上的伟人,鞠躬尽瘁,死而后已。他对于我国音乐教育事业的发展所做出的历史性贡献,将永载于史册。

注释

① 萧友梅《什么是音乐?外国的音乐教育机关。什么是乐学?中国音乐不发达的原因》,原载北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第1卷第3号。见《萧友梅全集·第1卷·文论专著卷》,第145页。

② 常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》,第7页。

③ 详见刘再生《音乐界的一桩历史公案——萧友梅和冼星海、聂耳的“是非恩怨”》,《音乐艺术》2007年第3期,第75—87页。

④ 萧淑娴《回忆我的叔父萧友梅》,《萧友梅纪念文集》,第93页。

⑤ 苏石林(V.Shushlin,1895.7.26—1978.10.23),俄罗斯男低音歌唱家、声乐教育家。1919年毕业于彼得堡音乐院声乐系,后担任基洛夫歌剧院独唱演员。1924年到哈尔滨教授声乐。1930年春至上海演出,应萧友梅之邀于同年8月任国立音专专任教员。蔡绍序、周小燕、斯义桂、温可铮、魏启贤等均曾投入他门下,为我国培养了一批声乐人才。1956年返回苏联。

⑥ 《国立音乐专科学校校舍落成纪念特刊》之“教员姓名录”,1935年11月28日,第85—89页。

⑦ 同注③,第77页。

⑧ “上音档案”520—37—59号,常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》,第12页。

⑨ 丁善德主编《上海音乐学院简史》(1927—1987),《音乐艺术》附刊,1987年11月,第6页。

⑩ 戴鹏海《丁善德年谱长编》,中央音乐学院学报社1993年8月第1版,第13—34页。

⑪ 同注②,第12—50页。

⑫ 《上海音乐学院简史》(1927—1987),第9页。

⑬ 《乐苑谈往》,第18、80页。

⑭ 1933年3月31日和4月2日,“音乐艺文社”组织师生赴杭州西湖礼堂举行了两场“鼓舞敌忾后援音乐会”。节目有《抗敌歌》、《旗正飘飘》和《吊吴淞》等,听众逾千。见《上海音乐学院大事记·名人录》,第26页。

⑮ 萧友梅《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班暨军乐队长养成班理由及办法》是黄旭东和汪朴在撰写《萧友梅编年记事稿》与编辑《萧友梅文萃》时在南京的中国第二历史档案馆发现的重要历史文献。载于《中国音乐学》2006年第2期,第5—7页。

⑯ 朱英《音专十年的回忆》,陈洪编,国立音乐专科学校发行,《音乐月刊》1937年第1卷第2号。

⑰ 同注⑬,第22页。

⑱ 同注⑬,第23页。

⑲ 廖辅叔《萧友梅传》,浙江美术学院出版社1993年11月第1版,第69页。

36 千古文章未尽才

——黄自对音乐创作与音乐教育的贡献

中国音乐前途依赖于作曲家创作。作曲家的历史地位取决于音乐作品所具有的时代价值与历史高度。黄自和萧友梅一起，是我国近代音乐史上两位领袖式人物。正如有的学者所评价:“黄自是20世纪前半叶中国最著名、最有影响力的作曲家和音乐教育家。”①

黄自(1904.3.23—1938.5.9)，幼名四由，字今吾，江苏川沙人。母亲陆梅先为川沙开群女学创办人。宋霭龄、宋庆龄姐妹幼时曾在此校就读。黄自自幼在家中接受古典文学、书法、山歌等传统文化熏陶。6岁(1910年)入上海初级小学，次年转入浦东中学附小。1916年毕业后考入北京清华学校②。这是一所留美预备生学校，学制为八年(中等科、高等科各四年)。清华学校音乐氛围浓郁，黄自在铜管乐队吹单簧管，在歌唱团唱男高音声部。1920年，他报名从何林一教授夫人张丽真学和声，1922年秋学校成立钢琴班，他又从王文显教授夫人史凤珠学习钢琴，③对音乐之入迷达到“辄忘寝食”地步。1923年他曾在学校音乐会上独奏钢琴，已经成为清华园大名鼎鼎的“音乐家”。

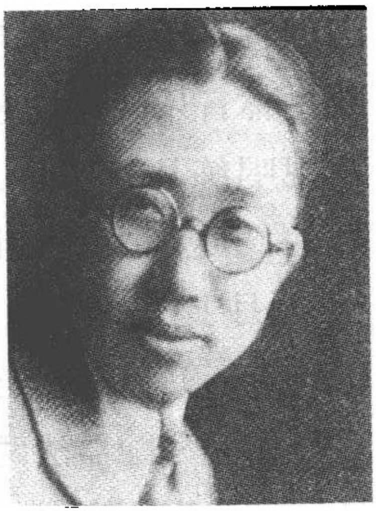


图70　黄　自

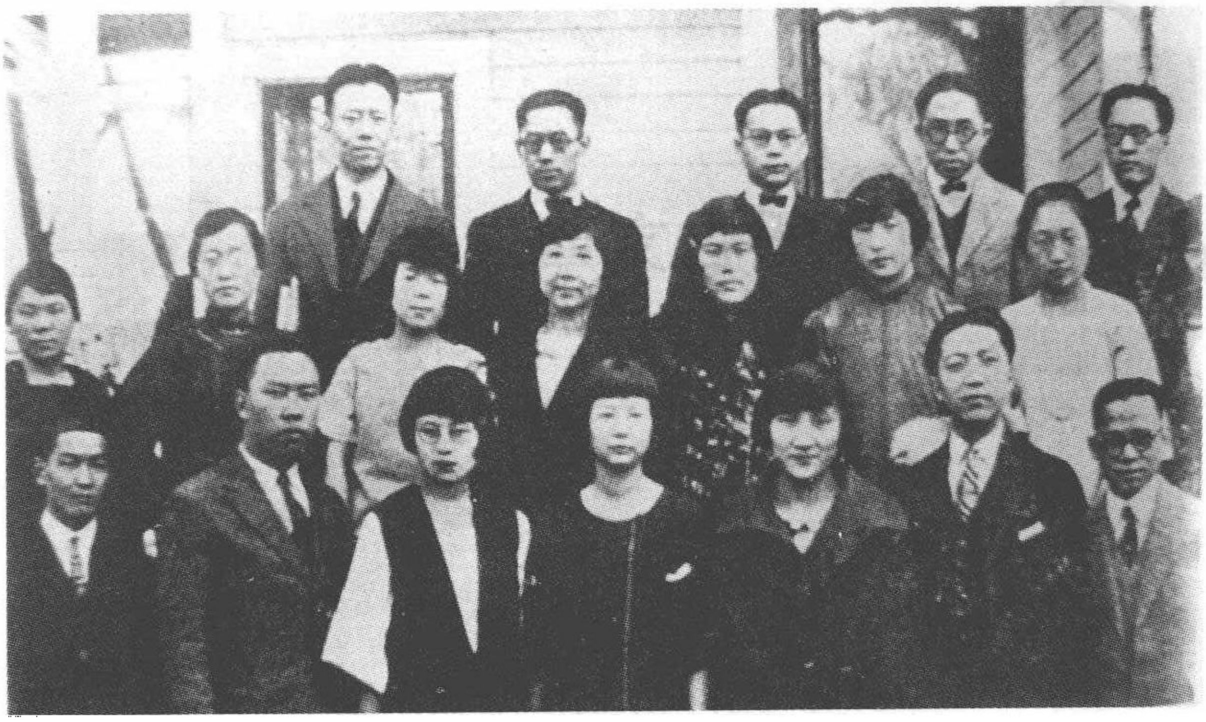


图 71　欧柏林中国同学会文书黄自(后右二)、副会长胡永馥(前右五)

1924 年 6 月，黄自获享受全额官费公派留美资格，8 月 23 日自上海启程，9 月 24 日到美国俄亥俄州欧柏林学院（Oberlin College）注册报到。先入艺术与科学院心理系，插班读大学三年级，④主修心理学。同时选修乐理（含视唱练耳）与钢琴（含键盘和声）两门课程。1926 年 6 月 14 日毕业，获文学士学位。同年秋，黄自转入欧柏林音乐院专攻音乐。所修课程有音乐理论（含和声、对位、赋格及视唱练耳）、作曲、钢琴、声乐、音乐教育及和声教学。1928 年 3 月，由于恋人胡永馥回国后因病逝世，⑤受此感情打击，黄自于 1928 年 7 月提出申请，9 月到康涅狄格州新港城耶鲁大学（Yale University）音乐院报到注册，被“准于入五年级”，选修作曲（奏鸣曲式写作）和配器法两门课程，同时准备毕业作品。1929 年 3 月 13 日，完成交响序曲《怀旧》。封面标题下有一行字：“纪念胡永馥女士”。同年 5 月 31 日，由其作曲导师、耶鲁大学音乐院院长史密兹（David Stanley Smith，1877—1949）指挥新港交响乐团在耶鲁坞西音乐厅（Woolsey Hall）应届毕业生音乐会上首演。美国《新港晚报》发表一篇黄自专访。文中说：“黄的朋友都认为如果他留在这个国

家来发展他的天分，他将会有锦绣前程，但是他却渴望着把讯息带给他的国人。‘中国在教育方面迫切需要各种最好的经验。艺术也逐渐地受到重视……这是我期望回去之后能够从事的工作。’”⑥6 月参加毕业典礼后，他取道欧洲，游览英、法、荷、意等国文化古迹，于 1929 年 8 月 30 日归国抵达上海。

黄自回国后应聘为上海沪江大学音乐教授，同时在国立音专兼课。1930 年 9 月 12 日，应聘为国立音专教务主任兼专任教员。⑦黄自到国立音专后，先帮助萧友梅整顿学校，正式成立理论作曲组。他“除担任工作繁忙的教务主任职务外，还任教全部音乐理论和作曲课程，包括领略法（音乐欣赏）、音乐史、和声学、高级和声学、和声解剖、键盘和声、单对位法、复对位法、赋格学、曲体学、乐器法、配器法、配器实习、自由作曲等。许多课程在中国还是第一次开设”⑧。直到 1935 年 10 月，萧淑娴、李惟宁、吴伯超三人从欧洲学成回国入国立音专执教后，黄自教学负担才有所减轻。他夫人汪颐年回忆说：“每个夜晚黄自都伏案疾书，我在旁默默相助……他曾深有体会地说过：‘当教师的光是自己懂了还不行，只有充分准备了以后，上课时才能吸引学生的注意，让他们把知识真正吸收进去。’”⑨他常常对学生说：“你们努力，我比你们更努力。”⑩他几乎从不请假，从不斥责学生。要求学生多听（听音乐会）、多看（分析研究作品）、多写（创作实践），不要“纸上谈兵”。黄自脚踏实地与平易近人的作风深受同学们爱戴，使得学生都乐意与他亲近。

黄自音乐创作方面，主要有清唱剧、艺术歌曲、交响音乐、电影音乐、合唱曲、群众歌曲和儿童歌曲等多种体裁形式。

清唱剧《长恨歌》（韦瀚章词）是我国近代第一部大型声乐作品。初创于 1932 年夏。歌词根据白居易同名长诗构思了十个乐章⑪，表现唐明皇和杨贵妃的爱情悲剧以及唐朝由盛而衰的历史转折，具有历史启示和针砭时弊作用。黄自完成其中七个乐章谱曲（除四、七、九之外），已经显示出一部大型声乐作品完整构架。第二乐章是一首

爱情二重唱，充满诗情画意，交织着缠绵悱恻的感情，具有深沉感染力。一般认为，第三乐章“渔阳鼙鼓动地来”●和第八乐章“山在虚无缥缈间”●最为出色。前者为三部曲式结构，进行曲风格，声部织体对比鲜明，具有气势磅礴之特色；后者清淡、朦胧、飘逸，以传统曲牌【清平调】为素材，有着鲜明民族风格和柔美淡雅艺术美感，显示了作者驾驭大型声乐作品的创作能力。

艺术歌曲作品主要有《思乡》(1932)、《春思》(1932)、《玫瑰三愿》●(1932)，《花非花》(1933)、《踏雪寻梅》(1933)、《雨后西湖》(1933)和为古诗词谱曲《点绛唇——赋登楼》(王灼词，1934)、《卜算子·黄州定慧院寓居作》(苏轼词，1934)、《南乡子·登京口北固亭有怀》(辛弃疾词，1935)等。艺术歌曲是旋律、歌词、钢琴伴奏三者都具有很高艺术性并融为一体的歌曲形式。旋律富有音乐美感，精心构思，有较高声乐技巧；歌词凝练如诗，具有诗的形象与意境；钢琴伴奏细腻流畅，尽力烘托歌曲情绪气氛。如《思乡》中清丽的杜鹃啼鸣，《春思》淅淅沥沥雨点的钢琴造型；《卜算子》中借鉴印象派平行小七和弦的和声手法刻画朦胧神秘、清冷幽远意境；《玫瑰三愿》中三个愿望不断递增的情感浓度与张力；《花非花》中五声音阶上下行进行的民族风格与韵味等，均体现了黄自艺术歌曲的创新精神。黄自是30年代我国艺术歌曲创作进入繁荣时期最为引人注目的一位作曲家。有学者认为：“本时期的艺术歌曲，90%以上都是音专师生创作和演唱的，也就不难理解了。”⑫黄自艺术歌曲一般都有古典高雅气质，其中不乏音乐会演唱的经典性作品。《春思》调性变化引人入胜，全曲只有25小节，调性安排为F大调—♭E大调—E大调—♭E大调—F大调，其中半音转调的运用，色彩产生突然变化的效果，令人耳目一新，过渡却十分自然，在调性和节奏型上都有细腻配合。⑬《思乡》●(见特选谱例6)是一首词意隽永、感情细腻的作品。全曲在三个回旋曲折的乐句铺垫之后，如杜鹃一飞冲天的叫鸣声，钢琴伴奏亦如“快快归家，快快归家！”鹃鸣一样，歌声、琴声交融于一体，将歌

曲推向高潮，尾句则以下行乐句结束，让人陷于回味与沉思之中。

交响序曲《怀旧》在耶鲁大学毕业音乐会上演出后，美国当地报纸发表如下评论：“黄自的序曲《怀旧》是所有创作的管弦乐曲中的佼佼者。该曲或许不像其他作品那么炫耀，但至少有一个中心乐念，并且表现出最佳的配器手法；它同时也是音乐会中唯一令人充分欣赏的作品。”⑭对黄自音乐创作才华给予充分肯定。1930年10月23日上海工部局管弦乐队在大光明戏院演奏《怀旧》后，萧友梅发表评论：“我相信如果一国之内简直没有乐队作品的创作，那么，谁也承认这是一国的奇耻大辱。”“不意今番竟得睹黄今吾君的《怀旧》曲，我十余年的渴望，现在变成事实了……年富力强的黄君，初次的试作即得这样的成绩，将来的造就不是未可限量吗？”⑮ 1935年，黄自为电影《都市风光》写作了片头音乐《都市风光幻想曲》●。赵元任说：“在器乐里，例如《都市风光》的幻想曲里，因为性质不同，当然所用的和声也复杂得多，但是他总是善于以最经济的和声材料来得到最大可能的音乐的兴趣。”⑯这两部器乐曲显示了黄自驾驭管弦乐作品的创作与配器能力。

自1933年6月起，受商务印书馆委托，黄自负责《复兴初级中学音乐教科书》⑰的全部设计与编订工作，除担任“欣赏”与“和声”两部分的文字编辑，还组织全书歌曲创作安排。在全部69首歌曲中，黄自创作了28首作品，如《雨后西湖》（韦瀚章词）、《踏雪寻梅》（刘雪庵词）、《本事》●（卢冀野词）、《采莲》（韦瀚章词，二部合唱）、《卡农歌》（黄自词曲，二部合唱）、《秋色近》（韦瀚章词，三部合唱）等，都是专为中学生创作的具有很高艺术质量的歌曲，前后耗费两年多时间。此外，《西风的话》●、《养蚕》、《牛》等儿童歌曲是他打算再编一本小学音乐教科书而创作的。这一阶段，他的创作活动主要围绕着歌曲教材为中心进行。在近代音乐史上，像黄自这样高等音乐学府一流的教授与作曲家，对我国中小学音乐教育倾注大量心血，确实值得后辈学习与借鉴。

赵元任曾对黄自音乐创作做了较为全面的评价。他说:“黄自的旋律是流畅的。”“黄自的节律当然变化很多。大体上说起来是倾向于稳重派……黄自对于中国字在乐句里轻重音的配置,可以说严格得要命,在现代作曲家中间,很少有像他这样严格的。”“黄自的和声大半是朴实的如其为人。”“他的长处是做什么像什么,总是极得体,总是极好唱,我曾经称他为现代中国最可唱(Most Singable)的作曲家。因为这个的缘故,我赞成现在学作曲的学生们把研究修勃特(Schubert)、白兰姆斯(Brahms)等等的工夫至少匀一小部分来注意点黄自的音乐。”⑱这是对黄自音乐创作极为精到的评论。

黄自回国后写作了许多有着独到见解的理论著述,如《音乐的欣赏》(1929)、《西洋音乐进化史的鸟瞰》(1930)、《和声学·序》(1932)、《勃拉姆斯》(1933)、《乐评丛话》(1934)、《调性的表情》(1934)、《怎样才可以产生吾国民族音乐》(1934)等。黄自对中西音乐关系的见解尤为深刻。他说:“一部分的人以为旧乐是不可雕的朽木,须整个儿的打倒,而以西乐代之,这些人的错误是在没有认清凡是伟大的艺术都不失为民族与社会的写照。旧乐与民谣中流露的特质,也就是我们民族性的表现,那么当然是不容一笔抹煞的。”在这样的基点上,黄自提出对中国音乐前途的见解。他说:“总之我们现在所要的是学西洋好的音乐的方法,而利用这方法来研究和整理我国的旧乐与民谣。那么我们就不难产生民族化的新音乐了。”⑲黄自在吸收西方音乐的技法、创作经验方面,还主张要符合中国国情的“循序渐进”原则。如贺绿汀所指出:“他是第一个系统地、全面地向国内学子传授欧美近代专业作曲技术理论,并且有着建立中国民族乐派的抱负的音乐教育家。”⑳

黄自的理论著述既有很强历史感,又富现实意义,从不摆出一副理论权威的样子凌驾于他人之上。在音乐评论方面,也有十分独到见解。他说:“评论艺术难,而评论音乐尤难。‘美’本来是相对而不是绝对的名词。一代有一代之标准,一地有一地之典型,而各个人亦

有其所好尚……人的感情作用是一时的，但‘艺术是永久的’。评乐时果然谁也不能完全脱离感情作用，但一时的毁，既不能使天才创作永久埋没；一时的誉，也不足以使平凡的作品免受时代的淘汰。所以只有时间是最准确、最公允的音乐评论家。”㉑这些至理名言，同样有着永久的价值。

1937年7月21日，黄自请辞下学期教务主任兼职，潜心于《和声学》、《西洋音乐史》两部著作的撰写。因患伤寒症，1938年4月9日在上海病逝，年仅34岁。黄自病危时说的一句话是：“我还有半部音乐史没有写完呢！”

“千古文章未尽才”，这是廖辅叔对黄自英年早逝的深情感叹。他在广州听到这消息后，“这真是晴天霹雳！想起他‘平生风义兼师友’，往事一幕又一幕地在眼前浮现出来。当天晚上，我一口气写了八首《望江南》，借以寄托我沉痛的悼念。他，的确死得太早了！……他的寿命虽然是那么短促，他留下的宝贵的遗产却是丰富的。作为作曲家，作为音乐教育家，作为一个人，都是永远值得我们怀念的”㉒。这是对黄自一生业绩做出极富人文精神的历史评价。

注释

---

① 韩国鐄《留美三乐人——黄自·谭小麟·应尚能留美资料专辑》(以下简称《留美三乐人》)，(台湾)时报文化出版企业有限公司1990年1月第1版，第7页。

② 清华学校前身为始建于1911年的清华学堂，1912年更名为清华学校。1925年设立大学部，开始招收四年制大学生。1928年更名国立清华大学，1929年开办研究院。

③ 戴鹏海《永远的黄自——纪念黄自先生百年诞辰》，《音乐艺术》2004年第4期，第9—19页。

④ 韩国鐄《留美三乐人》第42页云：“由于清华学校最后两年的课程和美国大学前两年相近，所以清华毕业生，尤其是文科的，一般都能以插班生的资格入美国学校念大三。黄自的情形正是如此。”

⑤ 胡永馥，湖北孝感人，英文名玛莉(Mary)。1923年考取清华保送的女生，在欧柏林主修教育，兼修音乐，与黄自同于1926年毕业。毕业后继续学习一年。黄自称

两人“颇相友爱”。胡永馥1927年返国后不幸得心脏病，于次年3月间去世。《清华周刊》第439期(1928年5月4日)登有她逝世讣闻。

⑥ 同注①，第52页。

⑦ 黄自于1930年6月13日下午6时，列席国立音专第8次校务会议；8月12日下午4时，代萧友梅主持第10次校务会议；9月5日下午4时，由黄自主持第10次教务会议(《音》第6、7期)。可知黄自在1930年暑假之前已经开始参与学校领导工作。

⑧ 钱仁康《中国近代理论作曲人才的导师——音乐教育家黄自》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，第535页。

⑨ 汪颐年《纪念黄自——为校庆55周年而作》，《音乐艺术》1982年第3期，第5页。

⑩ 汪颐年《忆黄自》，南京《雨花》月刊1957年第3期，“文艺生活回忆”专号。

⑪ 《长恨歌》十个乐章标题分别为：(一)仙乐风飘处处闻；(二)七月七日长生殿；(三)渔阳鼙鼓动地来；(四)惊破霓裳羽衣曲；(五)六军不发无奈何；(六)宛转蛾眉马前死；(七)夜雨闻铃肠断声；(八)山在虚无缥缈间；(九)西宫南内多秋草；(十)此恨绵绵无绝期。

⑫ 戴鹏海《从体裁的嬗变消长看20世纪上半叶中国歌曲创作的发展》，中华民族文化促进会编《百年回首》(20世纪华人音乐经典论文集)，第106页。

⑬ 刘靖之《中国新音乐史论》(上)，(台湾)燿文事业有限公司1998年9月第1版，第167页。

⑭ 同注①，第50页。

⑮ 萧友梅《黄今吾的〈怀旧曲〉》，原载于1930年11月18日《申报》“本埠增刊”第3版。见《萧友梅全集·第1卷·文论专著卷》，第387页。

⑯ 赵元任《黄自的音乐——为五·九音乐节而作》，原载香港《大公报》1939年5月9日第8版。见《赵元任全集》(第11卷)，第517—518页。

⑰ 黄自、张玉珍、应尚能、韦瀚章编著《复兴初级中学音乐教科书》(全六册)，商务印书馆1933年9月第1版。1935年5月第2版发行。全套教科书分“普通乐理”、“音乐欣赏”、“基本练习曲”和“歌曲”四大部分，并循序渐进地贯穿于每一分册之中。这是我国近代最具质量的一套中学音乐教科书。

⑱ 同注⑯。

⑲ 黄自《怎样才可以产生吾国民族音乐》(1934年10月21日)，《黄自遗作集》(文论分册)，第56—57页。

⑳ 贺绿汀《黄自遗作集·总序》，《黄自遗作集》(文论分册)，第1—3页。

㉑ 黄自《乐评丛话》(1934年4月)，《黄自遗作集》(文论分册)，第45—49页。

㉒ 廖辅叔《千古文章未尽才——我所认识的黄自》，《乐苑谈往》，第87页。

37 音乐是上界的语言

——青主的音乐美学论著与音乐创作

一位学者写《致青主》一诗。最后一段是：你被批了几十年 / 只因为你对音乐太眷恋 / 你的理论其实都对 / 都好 / 唯一的错误 / 是说得太早。①虽略有过誉，却精练概括青主作为由中国传统音乐美学向现代音乐美学转型之开拓者生不逢时的悲剧性遭遇。

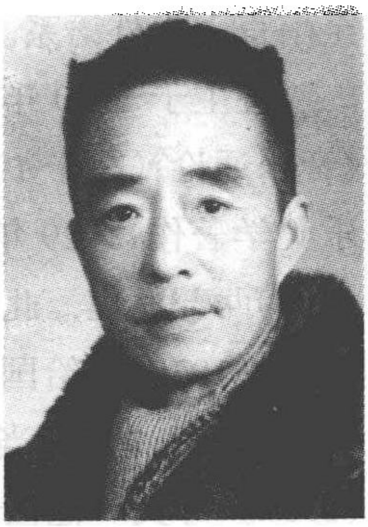


图72 青 主

青主（1893.6.10—1959.5.7）②，广东惠阳人。幼名增彝，17岁时父亲为他改名廖尚果，取其“尚有成果”之意。自幼聪明过人，背诵《左传》、《战国策》、《诗经》，打下了深厚国学基础。十二三岁时入惠州中学。约1908年去广州读“工业学校”。约1910年入“陆军小学堂”第四期学习。在一篇作文中有“要救中国，只有破坏（革命）”之意，老师批语是“石破惊天，言人所不敢言”。1911年10月武昌起义后，他攻打潮州知府衙门亲手击毙知府，获两枚银质“革命军功牌”，被广东革命军政府选派出国留学。1912年初抵达柏林。本拟学军事，后改学法律。“他在攻读语言和法学的同时，花了大量时间精力去听音乐会，看话剧和歌剧，以及学奏钢琴、小提琴、长笛、竖琴。他登报征求小提琴老师，从而结识了应征的女音乐家海恩里希（I.

Heinrich，1891—1969）。他与这位年轻貌美、多才多艺的姑娘，在多年交往后终于于1920年结婚。”③1922年获得法学博士学位后回国。其后参加北伐战争，曾任第四军政治部主任。1927年12月10日夜，叶挺和叶剑英等共产党人发动“广州起义”失败，廖尚果遭国民党通电全国通缉。他由香港潜回上海，化名青主。1926年7月携幼女至广州的德国妻子改名“华丽丝”。1928年在胞弟廖辅叔协助下于上海北四川路开办“X书店”，出版销售音乐书谱。书店倒闭后，1929年底在萧友梅掩护下，青主担任国立音专季刊《乐艺》和校刊《音》主编，开始短暂“亡命乐坛”的生涯。1930年，经萧友梅进言，蔡元培于南京政府会议上提出撤销对廖尚果的通缉。1932年2月，他离开学校改名廖观玄，并出任欧亚航空公司（中德合资）秘书。同年与华丽丝登报离婚，④接着和公司女职员王蕴华结婚，1933年生廖乃雄。抗战期间，青主由上海经西安迁昆明，至重庆。1946年到同济大学德文系任教。新中国成立后合并至复旦大学外文系德语组。1952年调至南京大学外语系。1957年退休，居住苏州。1959年病逝于上海。

青主于1930年7月出版《乐话》（写于1925年），1933年出版《音乐通论》（写于1930年，均署名黎青主，商务印书馆出版）两部音乐美学著作；1929年出版《清歌集》，1931年出版《音境》（与华丽丝合作）两部歌集⑤。此外，还发表《什么是音乐》、《论音乐的功能》、《论民歌》（1930）；《给国内一般音乐朋友的一封公开信》、《论音乐的批评》（1931）；《音乐当作服务的艺术》、《我亦来谈谈所谓国乐问题》（1934）等文。他在音乐美学理论和艺术歌曲创作的成就主要集中在“亡命乐坛”一段时间内。这样一种创作力在音乐领域爆发，在近代音乐史上尚不多见。

青主在《乐话》和《音乐通论》中不仅向国人介绍了令人耳目一新的西方音乐美学基础理论，提出了“音乐是上界的语言”、“你要知道什么是音乐，你还是要向西方乞灵”等极具争议性的话语。耐人寻味的是，他在自己美学观念支配下用现代音乐语言，解读了宋代

词人名作——《我住长江头》和《大江东去》。在中国古诗词歌曲创作中，青主诠释的音乐境界有着经典性作品的历史地位。这样一种在理论层面被音乐界反复批判，在音乐创作实践层面又为音乐界不得不折服的矛盾，究竟是“对立”还是“统一”，值得我们进行深入的探讨与研究。

《乐话》是一部以书信体形式谈论音乐的著作。青主于1922年回国后，父母不顾他已经在德国娶了“洋媳妇”，命他“与素不相识的阿逑结婚。阿逑非常贤惠，对他百般体贴和顺从，从而使他十分感动。1925年(8月9日——引者注)，阿逑因难产逝世，他悲痛万分地将自己写的《乐话》奉献给她，以和她谈论音乐的形式，作为对她永恒的怀念”⑥。萧友梅1929年为之作序：“日前读得大作《乐话》一书，先生以一滴滴的眼泪写出来的说话，不但使人感动，而且征引了不少欧西各国音乐家的名言，均为中国音乐界所未经见的。先生此作，不只为音乐界开一条新路，简直是为一般初学音乐的指导了。我国人关于旧诗、词、曲，均有诗话、词话、曲话之作……独音乐一道，前人始终未曾谈及，至于以贯通欧西音乐的原理来谈音乐，则自始即无人作此种‘乐话’。然则先生此作，岂不更难能可贵吗？……我在先生此书出版之先，敢为先生预说一句肯定的话，先生此书在音乐界上贡献总算很大的成功了。”⑦高度评价《乐话》在近代中国具有介绍西方音乐美学的开拓性价值。

《乐话》是青主以诗人和音乐家双重身份写给“隔世爱人”关于音乐的话语。他说：“Madame！我请你允许我说一句笑话！比方我向寻常一个人说：我是懂得上界的语言。我说出了这样一句话，就是平日极相信我不是呆子的人，也一定会因此说我是一个呆子——是的，谁懂得音乐，便是懂得上界的语言，这句话本来不是笑话，确实是一句千真万真的话，但是这种话是不能够向别人说的。”⑧同时，青主所说的音乐是“上界的语言”等话语，大部分是他引述奥地利表现主义理论家赫尔曼·巴尔(Hermann Bahr)所著《表现派的艺术思

索》一书中的话。这种由"灵魂"说向"灵魂"的语言，正如青主在书的"话引"中所说，在与亡妻"对话"的特定语境中使他"得到更深一层的了解"。

《音乐通论》是青主较为系统介绍西方音乐美学基本原理的著作。主要论述"什么是音乐"、"音乐的艺术"、"音乐的原素"、"音乐的分类"、"音乐的艺人"、"音乐的功能"、"音乐的教育"等七个问题。书中引述或提及西方哲学家、艺术家、音乐家有拉布尼兹、康德、叔本华、卢梭、巴赫、亨德尔、贝多芬、舒曼、瓦格纳、李斯特等六十余人。因此，这部著作为我国近代音乐界打开了一扇较为全面了解西方音乐美学理论的窗牖。

青主在《音乐通论》中进一步阐述音乐是"上界的语言"的含义。他说："音乐是一种灵魂的语言，只在这个意义的范围内，我们亦可以把音乐当作是描写灵魂状态的一种形象艺术。如果我们把我们的灵界当作是我们的上界，那末，我们亦可以把音乐当作是上界的语言。"⑨青主这里所说的"上界"，乃是人类精神世界、感情世界的代名词。书中把人的精神世界称为"内界"，把自然界称为"外界"。"上界的语言"则属于"内界"的精神领域。青主曾多次、反复地强调这一意义。他说："音乐是由灵魂说向灵魂的一种语言，用来改善我们的精神生活，并非是只是用来刺激我们的耳朵，使人人觉得它是很好听，便算尽了它的能事。"⑩青主借用西方表现主义理论，其本意是为了提倡"高尚的艺术"，在特定时代条件下，具有一种被称之"为艺术而艺术"的倾向。

"向西方乞灵"是青主音乐美学理论中最具世纪性争议的话语。他说："你要知道什么是音乐，你还是要向西方乞灵。"⑪这句话使青主成为主张"全盘西化"、向西方文化顶礼膜拜之罪魁，曾反复遭受批判。如果我们把它放到青主全部音乐美学理论中去解读他的本意，将不难发现，"向西方乞灵"是对"音乐是上界的语言"这一认识的延伸与发展，是对中国儒家音乐美学思想的叛逆与反悖，是对中国旧乐现

状的不满与憎恶。青主认为希腊人对音乐的根本理解就是把音乐当成一种人类精神境界的语言，他厌恶儒家音乐美学思想的功利性，认为“音乐自是音乐，并不是诗艺的附庸”⑫。诚然，青主音乐美学思想最为引人注目的还是他对中西音乐关系的主张。尽管他说过：“我这里要声明一句：我虽然反对中国人排斥西乐，但是我并不反对中国人研究国乐，不过我以为研究国乐，要认清楚研究的道路，如同学习西乐，不要学成非驴非马一样。”⑬青主内心深处认为中国音乐就是那种“诗艺附庸”的音乐。他说：“还有一个根本问题的根本问题，就是所谓音乐云云，究竟应该是哪一种的音乐。我所知道的，本来只有一种可以说得上艺术的音乐，这就是由西方流入东方来的那一种音乐。如果有人要把这一种音乐叫做西乐，以别于我们道地国产的国乐……我倒要不客气地把我的见解说出来……所以我以为所谓音乐云云，应该于国乐西乐之中，择定一个，要国乐便不要西乐，要西乐便不要国乐，不能够二者均要。”⑭他还说：“Madame！您说要把中国的音乐改善，但是据我看来，中国的音乐是没有把它改善的可能，非把它根本改造，实在是没有希望……中国的音乐，即是这样一种向自然界的音声乞灵的音乐。”⑮所以，青主对中国音乐的偏激态度实际上反映了他的纯音乐理念。青主曾反复强调“我只知道音乐是尽真、尽善、尽美的艺术”，“音乐是超越一切的。我们所谓好的音乐，就是尽真、尽善、尽美的神圣的音乐”。⑯所有这些，构成青主音乐美学思想核心话语即是“向西方乞灵”。同时，应当澄清，“向西方乞灵”并不带有任何政治色彩，也不包含所谓“文化殖民”内涵。这句话和青主所说“向自然界乞灵”是同一语境中的两个并列概念。他认为，中国音乐是“向自然界乞灵”的一种“服务的艺术”，而他所向往的是属于“向西方乞灵”的一种“自由的艺术”。因此，这样的结论充其量不过是“五四”前后中国无数爱国志士在向西方寻求真理过程中，在对中国传统文化与西方文化之间择从去向失却平衡的一种时代性现象。他说：“在音乐的艺术当中，不问是在技术上，抑或是在精神上，这一种自由的艺术是最

高的，所以我们亦可以把它叫做艺术的艺术。”⑰青主的极终目标依然是在追求着艺术的“尽真、尽善、尽美”。

青主的幸运，在于他不只是一个纯粹的音乐理论家，同时，他还是一位作曲家。兼有这种双重身份的音乐家，他们的音乐创作实践往往就是音乐美学观念的最好诠释。青主为我国古诗词谱写的艺术歌曲，属于近代具有典范性意义之佳作。1920年在德国留学时，即为宋代苏轼词《念奴娇·赤壁怀古》谱曲，这首名为《大江东去》♪的作品，成为我国近代古诗词艺术歌曲的开篇之作。作品运用欧洲艺术歌曲和歌剧宣叙调形式着重表现诗的情绪和意境，钢琴间奏壮阔起伏的精致设计和朗诵式语调的糅合穿插，极为出色地抒发苏轼词中“……乱石穿孔，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰！……”这种豪放豁达的音乐境界。

青主于1930年为宋代词人李之仪《卜算子》谱曲的《我住长江头》♪，则是借词意寄托对北伐战争中牺牲的老战友的怀念之情。音乐风格具有古代歌曲一字一音的古典韵味，感情真挚深沉，三拍子节奏和钢琴从头至尾运用分解和弦，犹如江水无休止地不断滚动。尾部“此水几时休，此恨何时已”一句连续三次加以变化的重复咏唱，将歌曲缠绵悱恻的感情推向高潮，给人以梦牵魂绕的听觉美感。无论如何，青主音乐作品是他音乐美学理念的“外化”形式。他从音乐美学理论与音乐创作实践两方面向人们展示了一个完整、和谐的自我形象，开辟了一条多元化歌曲创作的艺术道路。

五四运动后，西方浪漫主义和表现主义音乐美学开始影响中国。青主音乐美学思想在重视音乐内容情感性的同时，强调音乐的思想性、精神性，强调生活阅历对创作的重要意义有积极价值。正如廖辅叔所说：“事实上，这也与鲁迅对中医的评价一样是有具体的因由的。当然，他也不是一味排斥国乐……他反对的是抱残守缺。不过他对民族音乐缺乏深入的理解与认识，终究是他的弱点所在。”⑱这是对青主音乐美学思想之根源较为辩证的评论。

青主性格的气质与本质毕竟是一个音乐家兼诗人。他的代表诗作《琴弦响了》是这样写的：

琴弦响了，从我的灵魂，
经过我的手指，
发出几个甜蜜的和音，
这样恳切，这样真挚。
我重新得到人的信仰，
我不觉转悲为喜。
啊，神圣的音，我要凭借你的法力，
把人类改变成尽真、尽善、尽美。

这就是我们所认识的一位诗人、作曲家、音乐美学家——青主。

注释

---

① 田青编著《老歌》，山西教育出版社 1999 年 1 月第 1 版，第 26 页。

② 青主出生日期为 1893 年农历 4 月 26 日，换算公历应为 1893 年 6 月 10 日。

③ 廖乃雄《廖尚果（青主，1893—1959）先生的生平、业绩》，《音乐艺术》2005 年第 2 期，第 35—44 页。

④ 青主和华丽丝离婚后，华丽丝和女儿廖玉玑一直居住在上海，直到 1949 年廖玉玑随丈夫、捷克籍犹太人柯瓦奇（Kovasc）移民赴阿根廷，华丽丝于 1950 年初亦离开中国去阿根廷。廖乃雄《忆青主——诗人作曲家的一生》，中央音乐学院出版社 2008 年 10 月第 1 版，第 55 页。

⑤ 《音境》有 9 首青主谱写的歌曲：《逍遥游》、《红满枝》、《四月十七》、《夏夕》、《我住长江头》、《走去走来三百里》、《脸如花》、《见也如何暮》、《你又痴》。另有华丽丝谱写的 9 首歌曲，共 18 首作品。《清歌集》有 10 首歌曲：《击壤歌》、《回乡偶书》、《越谣歌》、《世人都说神仙好》、《赤日炎炎似火烧》、《长命女》、《征夫词》、《醉妆词》、《武陵春》、《忆江南》，均为青主所作。

⑥ 同注③，第 38 页。括号内“8 月 9 日”系著者根据《乐话》“后话”中“悲怀的八月九日！”一语而推断出阿逑去世的日期。

⑦ 萧友梅《黎青主〈乐话〉序》，《萧友梅全集·第 1 卷·文论专著卷》，第 364 页。

⑧ 青主《乐话》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学》（文献卷，1900—1949），现代出版社2000年1月第1版，第223页。

⑨ 青主《音乐通论》，商务印书馆1933年第1版，第11页。

⑩ 青主《给国内一般音乐朋友的一封公开信》，原载《乐艺》1931年第1卷第4号。见张静蔚编《搜索历史》，第185页。

⑪ 同注⑨，第5页。

⑫ 青主《作曲和填词》，原载《乐艺》1930年第1卷第1号。见张静蔚编《搜索历史》，第176页。

⑬ 青主《我亦来谈谈所谓国乐问题》，原载《音乐教育》1934年第2卷第8期。见张静蔚编《搜索历史》，第193页。

⑭ 青主《音乐当作服务的艺术》，原载《音乐教育》1934年第2卷第4期。见张静蔚编《搜索历史》，第190—191页。

⑮ 同注⑧，第244页。

⑯ 青主《音乐的好尚》，原载《乐艺》1930年第1卷第2号。见张静蔚编《搜索历史》，第178页。

⑰ 同注⑭，第187页。

⑱ 廖辅叔《纪念青主百岁冥诞》，《乐苑谈往》，第55页。

§38 最早留学归来的中国声乐家

——周淑安、应尚能与赵梅伯

意大利美声唱法(belcanto)是风靡全球的声乐艺术。歌唱家以富有穿透力的音质与管弦乐队洪大音量竞相媲美，交相辉映。它以发声方法科学、气息连贯、重视音区和谐统一、讲究音色优美与变化、吐字清晰为基本特征。“五四”以后，美声唱法逐渐传入我国，并在音乐艺术院校声乐教学中逐步确立主流地位。我国最早留学归来的美声歌唱家与教育家是周淑安、应尚能和赵梅伯。

周淑安(1894.5.4—1974.1.5)，福建厦门人。父亲周之德为基督教牧师。周淑安自幼接触教会音乐，很有音乐天赋。1907年考入厦门女子高等师范学校。1912年赴上海中西女塾读书。1914年通过第一届清华女子公费留学生考试，成为我国第一批10名公费留美女生之一。同年夏到达旧金山。次年，考入被称为“哈佛女校”的波士顿拉德克利夫(Radcliff)女子大学，主修美术、音乐。四年后获文学士学位。1919年到美国纽约音乐学院进修声乐。1920年结业后顺道游览参观英、法、德、瑞士、意大利等国后回到上海。同年10月30日与胡宣明(1910年与赵元任、胡适等同期赴美，后获美国约翰斯·霍普金斯大学医学博士学位）结婚。此后署名胡周淑安。1923至1925年，任上海中西女塾音乐教员。1925年至厦门大学任合唱指挥。

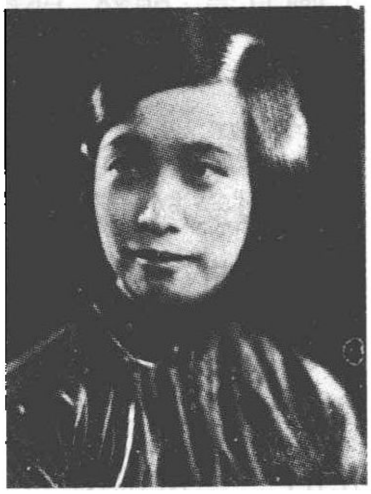


图73　周淑安

1927年秋去美国与丈夫团聚，同时在巴尔的摩城皮巴特(Peabody)音乐院随意大利声乐家米涅蒂进修声乐。1928年回上海，除从事私人教学外，兼任中西女塾合唱指挥，并在纪念舒伯特逝世100周年音乐比赛中获头奖。1929年3月，受聘为国立音乐院合唱指挥教师兼视唱练耳课程。同年10月，聘为国立音专声乐组主任。①1931年3月6日，举办中外歌曲演唱会。廖辅叔说："她天然的音质不算美，音量也不够饱满，但是她对音乐的理解是相当深刻的，掌握的音乐文献也相当丰富……她的学生普遍具有的一个优点，就是吐音咬字一丝不苟，每当唱外语歌曲的时候，那些外籍教师对她的学生的发音总是非常赞赏。"作为声乐教育家，周淑安爱护学生，教学认真，"她班上有一个学生上课常常迟到，经过了解知道他是为了节省车费，步行上学的，于是周先生每月给予他一定的经济补助，好让他安心学习。后来男低音歌唱家苏石林来校任教，她又以学生的前途为重，慨然让那位学生转到苏石林班上去学习。这种博大的胸襟，较之经济上的支持，应该是更为可贵的"。②周淑安在国立音专先后培养了喻宜萱、胡然、郎毓秀、孙德志、洪达琦、劳景贤、唐荣枚等一批优秀声乐人才。

声乐教学之外，周淑安还参与歌曲创作。她创作的艺术歌曲《乐观》③很受赵元任赞赏。"九一八"抗战后，她谱写救亡歌曲《同胞们》和合唱曲《呜，呜，呜！》。此外，还创作了大量儿童歌曲，出版《儿童歌曲集》④。萧友梅、黄自均为之作序。萧友梅说："胡周淑安先生于专攻声乐之外，又能弹琴作曲，并且对于儿童心理和教授法都是有研究的……从前有一个学教育的同学对我说：'编一部初小教科书，真比编一种大学专门讲义难十倍。'这句话我认为十分有理……这本《儿童歌曲集》既然是由一位通晓儿童心理的音乐专家做成，当然就比一本大学讲义有十倍的价值了。盼望用这本书的教员们，不要看轻了它吧！"⑤周淑安还出版两本各收有6首配钢琴伴奏谱的艺术歌曲集——《恋歌》和《抒情歌曲集》，1935年由商务印书馆出版。

这段时光，是周淑安音乐事业最为美好的岁月。

周淑安淡泊名利，与世无争。1936年辞去声乐组主任职务。抗战中房屋被炮火夷为瓦砾，书谱、手稿全部焚毁。1938年随丈夫赴重庆。抗战胜利后回上海，在允中女子学校教音乐。新中国成立后于1957年加入天主教，成为虔诚教徒。1959年为与儿子胡伯亮团聚，应李劫夫院长之邀，赴沈阳音乐学院任教，时年65岁。“文革”中遭受迫害，1969年回上海养病。1973年春，赵元任回国探亲执意指名会见周淑安。当他看到周淑安龙钟憔悴的样子，忍不住潸然泪下。次年，周淑安在上海去世。

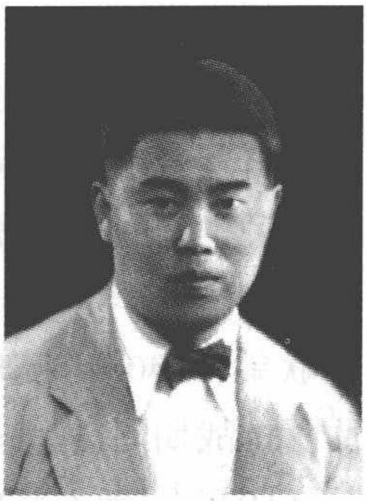


图74　应尚能

应尚能(1902.2.25—1973.11.22)，祖籍浙江奉化，出生于宁波。1917年插班进入清华学校，比黄自高一班。1923年8月乘杰克逊总统号邮轮赴美国留学。9月入密歇根大学工程与建筑学院化学工程系，后转入机械工程系。1927年6月毕业，获理学士学位。留该大学音乐学院半工半读，专攻声乐专业，选修意大利文。1929年6月获音乐学士学位。1930年5月回国，先在南京工作。1931年8月经黄自推荐，受聘于国立音专，担任声乐、合唱、乐理等课程教学。⑥

在清华学校时，他就以演唱诙谐歌曲闻名。“他本来想做个化学工程师；后来一想还是唱‘缺德’歌，引人发笑，帮助消化，于人颇有益些，所以就决定改学音乐。”⑦他在美国一共住了八年。“当时的音乐留学生，不是专研普通音乐教育(尤其留日的一批)，就是攻钢琴(尤其留美的)，学声乐及其他乐器的几近凤毛麟角。”⑧应尚能即为学习声乐的“凤毛麟角”之一。

应尚能有很高声乐造诣。在音乐会上经常演唱赵元任、黄自、陈田鹤以及他自己创作的歌曲。“他教学非常认真，人又爽快，不怕热，不怕累，很受学生的欢迎。在他的班上培养出好些出色的学生，如斯

义桂、蔡绍序等等……虽然他身为音专教授，又是当时中国最优秀的独唱家，但是他没有架子……而且唱得那么认真，那么‘从心所欲不逾矩’。”“他自己开音乐会注意多唱中国歌曲，教学生也要求他们多唱中国歌曲。”廖辅叔还说：“记得有一次，大概是在抗战期间的重庆吧，胡然约我去听音乐会，会上有应尚能的节目。到了他唱到得意处，胡然忍不住细声对我说，你看他，要怎么唱就怎么唱，高低强弱，无不如意……要是百尺竿头，更进一步，真可以达到出神入化的境界。”⑨应尚能在演唱实践、教学实践、创作实践与理论实践等方面做了大量工作。

应尚能从事歌曲创作初衷是为扩大中国声乐作品演唱与教学曲目，从1932年4月15日创作第一首独唱曲《梨花落》（韦瀚章词）并亲自在音乐会上演唱开始，至60年代初，一共创作了一百五十余首各种类型的独唱歌曲、群众歌曲、儿童歌曲和合唱歌曲，并且全部配有钢琴伴奏。1935年由商务印书馆出版《创作歌集》和《燕语》两本歌集；1940年为舞台剧《荆轲》（顾一樵编剧、梁实秋作词）写插曲。抗战期间谱写《吊吴淞》（1932）、《雁》（1933）、《恨》、《腰有一匕首》（1936）、《无衣》（1938）、《国殇》（1939）、《渔父》（1942）等当时广泛流传的作品。“鼓舞敌忾后援音乐会”1933年4月在杭州举行时，他演唱《吊吴淞》，情不自禁，声泪俱下。

应尚能还担任《复兴初级中学音乐教科书》基本练习曲部分的编写，同时为该套教科书创作《鸡叫》（刘大白词）、《摇船歌》（刘雪庵词）、《怀疑之梦》（刘大白词）、《快活歌》（刘雪庵词）、《秋夜》（韦瀚章词）、《寄所思》（韦瀚章词）等歌曲作品，显示了极高的创作热情。

1937年夏，应尚能离开国立音专，次年夏到武汉，后转赴重庆，任教育部音乐教育委员会社会组主任，组织音乐教导员训练班，培训歌咏干部，主办教育部实验巡回歌咏团，进行抗日宣传工作。1940年暑假担任国立音乐院筹建工作并任教务主任。1941年任国立戏剧专科学校乐剧科主任、国立音乐院分院声乐教授等职。抗战胜利

后，随国立社会教育学院迁至苏州。1949年后，曾任华东师范大学音乐系主任。1956年到北京艺术师范学院任教。1964年随院转入中国音乐学院。“文革”中，应尚能在天津接受劳动管制与批斗，1973年病逝。

应尚能在借鉴欧洲美声唱法基础上，为建立具有中国民族特色的声乐学派，学习单弦、大鼓等说唱音乐和戏曲音乐，琢磨民间歌唱的吐字、行腔，研究汉民族的语言特点，形成了比较有系统的一套声乐训练方法，并进行声乐理论层面总结。晚年写作《我的声乐教学经验》和《以字行腔》⑩最具有代表性，从歌唱实践与理论研究方面为开辟中国声乐艺术民族化道路做出了探索性贡献。

应尚能为人随和，性格坦荡，学风严谨，人品高尚，为中国近代声乐艺术发展做出了重要业绩。正如有的学者所评价：“从工程而音乐，这是一种骤然的变化；从西洋而中国，这是一条艰辛的旅程。然而应尚能选择了这个转变，并且走在了我们前面。”⑪

赵梅伯（1905.8.26—1999.11.18），浙江宁波人，生于奉化。少年时参加基督教唱诗班。在宁波斐迪中学毕业后于1921年考入上海沪江大学商科，毕业时获商科与教育学士学位。在校期间，得到教育学系主任安得森博士赏识，一面担任音乐助理，一面随英国、俄国歌唱家学习声乐。1928年，曾在上海、南京、苏州、无锡、杭州等地举行独唱音乐会。自述“因着学声乐遭家父断绝沪江大学学费”⑫。1929年经胡适、蔡元培推荐，赴比利时布鲁塞尔皇家音乐院（Conervat Royalde de Bruxelles）专攻声乐，师从维南（M.Weynadt）教授。1932年4月5日中国音乐节时，由顾维钧大使为他在瑞士日内瓦国立音乐院音乐厅举行一场独唱音乐会。1933年，赵梅伯在布鲁塞尔皇家音乐院声乐比赛中获头奖。

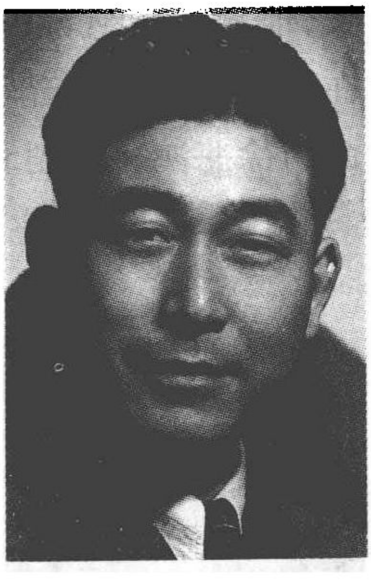


图75　赵梅伯

1934 年赴美国、英国、法国举行十余场独唱音乐会，深受欧美乐坛好评。巴黎音乐学院著名声乐教授保列（P.Paulet）评价其为“天才经刻苦努力，以刚强的意志与意境，获得今日之成绩，实可作后学者良好的模范”。纽约哥伦比亚大学音乐学院宾汉教授（P.S.Binghan）称赞说：“他具有优美的歌喉，崇高的风格与深厚的音乐修养，任何美国的歌唱家，对他歌唱优异表现，当羡佩不已。”⑬ 他被誉为“中国的歌王卡鲁索”。赵梅伯是我国近代第一个在欧美各国举行独唱音乐会并享有国际声誉的男高音歌唱家。

1936 年 7 月 19 日，赵梅伯受萧友梅之聘由美返国任教。7 月 23 日被聘为国立音专专任教员兼声乐组主任。⑭ 1937 年 4 月，国立音专赴南京国民大会堂与金陵大学礼堂举行音乐会，赵梅伯指挥《抗敌歌》（黄自曲）、《山在虚无缥缈间》（黄自曲）、《玉门出塞》（李惟宁曲）等合唱作品。1938 年 10 月，由梅百器指挥上海工部局乐队举行赵梅伯独唱音乐会。1941 年，汪伪政权诱迫赵梅伯担任南京音乐院院长，他毅然拒绝。1942 年春离开上海，辗转至西安，于 1943 年 8 月在西安创办西北音乐院并任院长。1945 年抗战胜利后，奉教育部之命与徐悲鸿一起到北平创办国立艺术专科学校。1949 年移居香港，

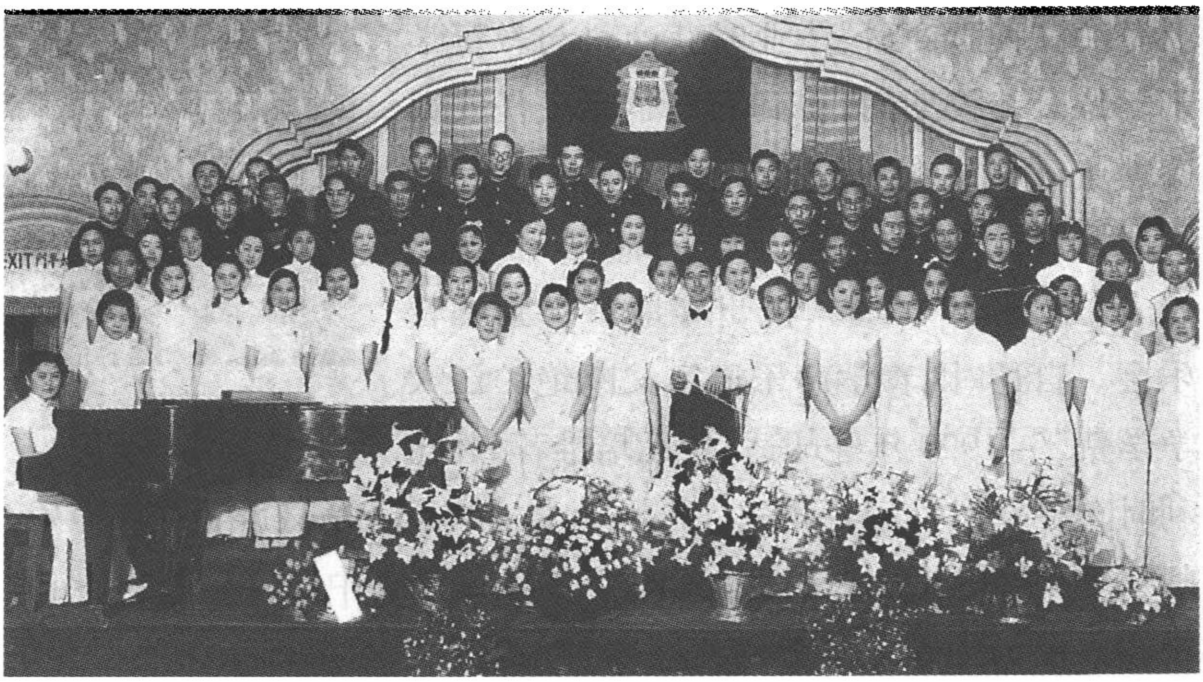


图 76　国立音专合唱团（指挥赵梅伯，1937）

1965 年创办香港音乐院，任院长，促进了香港音乐事业的发展。1969 年赴美国定居，在辛普森大学任教，十年中开音乐会 250 次之多。1975 年被选为该年度“美国杰出教育家”之一。1976 年获“两百年来美国著名公民”称号。著作有《黄钟史》(1932)、《合唱指挥法》(1946)、《唱歌的艺术》(1985)、《赵梅伯回忆录》(1992)等。赵梅伯先后培养了郎毓秀、葛朝祉、魏秀峨、黄钟鸣、张树楠、许芝兰、王佩屏、蔡静宜、郭淑珍、费明仪等优秀声乐专门人才。赵梅伯认为“歌者应有相当的学养，语文能力应具备”，还认为“歌唱只有好与坏两种……无论土唱或洋唱如其艺术臻于最高境界，则‘土唱’与‘洋唱’只要合乎科学，殊途同归，‘真’‘美’必趋于一致”⑮。赵梅伯是一位有很高学养的歌唱家、合唱指挥家与声乐教育家。

赵梅伯所著《合唱指挥法》1946 年 7 月由商务印书馆出版。萧友梅于 1940 年 6 月 3 日即为之作序。“序”云：“梅伯先生是中国音乐界中的一个权威，他是具有修养的音乐家，为不可多得的声乐教授及合唱指挥。在欧洲求学时，早已蜚声艺坛，回国后，历任国立音专声乐组主任，努力音乐工作，对学生尤能循循善诱，导入艺术正轨，故造就优秀人才甚众，深得社会中西人士的赞许。今为学习指挥者参考起见，特编著《合唱指挥法》一书，其中关于合唱指挥的技术与艺术，声乐作家的作风及著名指挥家的个性，都讲得很详细，无疑地是合唱指挥班的一部空前的良好教科书。”⑯高度赞扬赵梅伯的人品学识以及这部著作之价值。这一“序”文也是萧友梅生前所写最后一篇文章。

我国近代第一代声乐家和音乐教育家周淑安、应尚能、赵梅伯在声乐、指挥、音乐创作、理论著述等方面均做出各自应有的贡献，培养了一批声乐人才，为我国现代美声唱法教学奠定了较好基础。同时，他们接受同一体系声乐文化的熏陶，晚年在不同文化环境中所遭遇的不同命运，也值得人们思考与探讨。

注释

① 胡伯亮《中国近代声乐事业的先驱——女声乐教育家周淑安》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，第269—279页。

② 廖辅叔《近代中国第一个合唱女指挥周淑安》，《乐苑谈往》，第77页。

③ 《乐观》(胡适词，胡周淑安曲)，载《乐艺》1930年第1卷第1号，第13—16页。

④ 胡周淑安《儿童歌曲集》，1934年1月，上海慈幼协会发行。1935年由开明书店分四册出版，共58首歌曲。

⑤ 萧友梅《胡周淑安〈儿童歌曲集〉序》，作于1932年7月26日，见《萧友梅全集·第一卷·文论专著卷》，第402页。

⑥ 俞玉姿《倾诉民族与时代的呼声——声乐艺术家应尚能》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，第439—450页。

⑦ 《清华周刊》(二八五号)，“同学近闻”，1923年6月8日，第64页。见韩国鐄《留美三乐人》，第99页。

⑧ 韩国鐄《留美三乐人》，第98页。

⑨ 廖辅叔《应尚能先生二三事》，《乐苑谈往》，第131—135页。

⑩ 应尚能《以字行腔》，人民音乐出版社1981年12月第1版。

⑪ 同注⑧，第106页。

⑫ 赵梅伯《回忆萧友梅师长》，《音乐艺术》1991年第1期，第28页。

⑬ 颜廷阶编撰《中国现代音乐家传略》，(台北)绿与美出版社1992年5月第1版，第133—138页。

⑭ 黄旭东、汪朴编《萧友梅编年记事稿》，第428页。

⑮ 赵雍生主编《现代中国音乐先驱赵梅伯》，黎明文化事业公司1992年8月第1版，第152页。

⑯ 萧友梅《赵梅伯〈合唱指挥法〉序》，《萧友梅全集·第1卷·文论专著卷》，第774—775页。

§39 凭词寄意　柔情似水

——近代词作名家韦瀚章

自古以来，中国诗歌总是和音乐密切结合着。自先秦《诗经》、《楚辞》，至汉魏“乐府”，再到唐诗、宋词、元曲，始终水乳交融。国立音专拥有一批词作家和诗人群体，对于推动歌曲创作起到重要作用。韦瀚章则是我国近代开一代新风的词作名家。

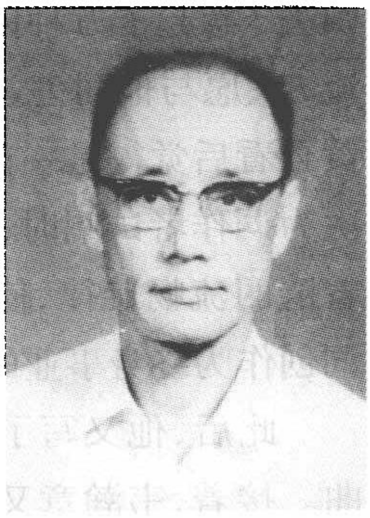


图 77　韦瀚章

韦瀚章（1906.1.17—1993.2.27），广东中山人。字浩如，号“野草词人”。幼年在故里读小学，喜爱文学、诗词。1924 年，考入沪江大学预科班后入大学院文学系。先后受到吴遁生、林明翰两位老师指点。韦瀚章诗词秀丽，书法潇洒，能够填出一手绝妙好词，二位先生功不可没，对他后来在歌词领域创作产生了重要影响。①1929 年秋，在沪江大学毕业，10 月应聘入国立音专，职务为注册事务员。至 1936 年暑假离开为止，为期七年。国立音专成为韦瀚章歌词写作事业的发祥地。

近代“歌词”名称，是韦瀚章首先提出的。1986 年 5 月 24 日在香港举行“中国新音乐史研讨会”上，他说：“‘歌词’这个名称，是我建议给黄自和应尚能之后订出来的。我们现在写的‘词’，是从旧诗

词中，采用他们的长处，参考他们的造句和格律方式。我们现在写歌词，要有现代的思想、现代的题材和现代的词语……所以我建议用‘歌词’这个名称，表示我们所写的歌词，跟以前的诗词、跟现代新体的诗都有区别，当时大家都同意用由我建议的‘歌词’这个名称。”②刚到国立音专时，黄自、应尚能、韦瀚章三人住在一起。由于都是单身汉，一起开伙食，韦瀚章烧菜，应尚能煮饭，黄自说他不会烧菜、煮饭，不好意思吃现成的，由他负责洗碗。按照年龄，韦瀚章比黄自小两岁，应尚能比黄自大两岁，三人朝夕相处，情同手足，被称为“Three Musketeers”（三剑客）。他们经常在一起谈论有关中国音乐的前途问题。

黄自是韦瀚章最早合作者。“九一八”抗战后，他创作《抗敌歌》（四部合唱，1931），自己写了第一段歌词，第二段歌词则由韦瀚章补写。韦瀚章于 1932 年 4 月 24 日完成他的处女作《思乡》：柳丝系绿 / 清明才过了 / 独自个凭栏无语 / 更堪那墙外鹃啼 / 一声声道：不如归去 / 惹起了万种闲情 / 满怀别绪 / 问落花 / 随渺渺微波 / 是否南流 / 我愿与他同去。这首诗表达韦瀚章远离家乡七年的思乡之情。黄自看后觉得是一首绝妙好词，马上为之谱曲。在音专教室里第一次为词作者试唱时，钢琴声若隐若现的渺渺微波和声声鹃鸣，衬托着清丽流畅旋律，使年轻的韦瀚章在兴奋、感动之余，立下了以歌词创作为终身事业的决心。

此后，他又写了《春思》和《春深几许》。《春思》依然由黄自谱曲。接着，韦瀚章又写出了《吊吴淞》、《旗正飘飘》（1932）等词作名篇，分别由应尚能、黄自谱曲。《吊吴淞》歌词写得既有古典韵味，又富于现代气息。费明仪说：“这首歌词是韦氏等在 1932 年 “一·二八”事件，上海闸北十九路军抗日战争之后，到吴淞炮台凭吊时有感而作。由男中音应尚能作曲，采用小音阶的调性，难度极高。应尚能写成此曲后，在杭州西湖大礼堂举行音乐会首唱这首歌，声泪俱下，十分感人。”③《吊吴淞》成为抗日救亡歌曲中气势磅礴、具有鲜

明时代特色之作品。

清唱剧《长恨歌》是韦瀚章具有里程碑意义的歌词杰作。韦瀚章说，黄自和他创作这部清唱剧，一方面是出于教学上的考虑，想以此来填补音专合唱课长期没有中国教材的空白；另一方面，也有针砭时弊的意向。④同时，“清唱剧”名称也是韦瀚章建议翻译而成的中国化名称。本来，在西方音乐体裁中，这种有人物、情节、故事内容而又无须化装、表演的大型合唱形式，称为“cantata”（康塔塔）。韦瀚章说：“我们广东有些戏剧，光是唱而不演，我们称它为‘清唱班’……我问黄自：我们这个cantata《长恨歌》，都是唱而不演的，我们不如给它一个名字，叫‘清唱剧’好不好？”⑤黄自觉得这个名称不错，决定采用。这个中国化名称译得十分贴切，否则，它只能拥有一个不中不西的名称——康塔塔《长恨歌》。

在《复兴初级中学音乐教科书》（1933—1935）编写过程中，韦瀚章负责歌词编撰。在全部69首歌曲中，韦瀚章自己动笔写了14首歌词。《雨后西湖》、《睡狮》、《燕语》、《采莲》、《秋夜》等，都是富于儿童情趣的词作。如《秋夜》（应尚能曲）：静 / 秋水无痕似镜 / 听 / 何处渔笛声声 / 丹枫露冷 / 银汉澄清 / 斜挂一轮孤月 / 稀微几点疏星。歌词有着诗一般意境。韦瀚章词作节奏明快，语言易懂，富于童谣特色，显示了多样化风格。这一阶段，既是他歌词写作的开端，也是他创作高峰时期。在50年代出版《长恨歌》乐谱前序中，他写了一句情深意长的话：“黄自和我的会合，与其说是偶然的机缘，毋宁说是必然的趋势。词作者需要作曲家，和作曲家需要词作者，是同样切要的。”⑥晚年时，还经常怀念音乐的第一知己——黄自。他动情地说：“如果，我没有到音专，没有遇到黄自，也许就不一定是今天的我了。”⑦韦瀚章和黄自词曲珠联璧合，堪称我国近代词作者与作曲家之间合作的楷模。

韦瀚章于1936年夏离开国立音专到南京任职公务员。抗战开始后，于1937年底回到上海，1938年初抵达香港。1946年再回上

海，出任沪江大学校长秘书。这期间，写作了《白云故乡》（林声翕曲，1938）、《一把剪》（应尚能曲，1946）等歌词。1950 至 1959 年任教于香港中国圣乐院；1959 至 1970 年赴沙捞越任北婆罗洲文化出版社华文编辑；1970 年起定居香港。

韦瀚章一生写作各种类型词作近 130 首。他的词作清雅婉丽，体现他凭词寄意、柔情似水的细腻内心感情和词语凝练、富有音乐美感的文学诗词功底。他还创作了一部三幕四场歌剧剧本《易水送别》（林声翕曲，1981）。在香港定居期间多与林声翕、黄友棣等作曲家合作，写了大量独唱曲和声乐组曲的歌词。

国立音专具有一个令人羡慕的诗歌与歌词创作群体，如易韦斋、青主、韦瀚章、龙榆生、廖辅叔，学生中有华文宪、陈田鹤、刘雪庵、贺绿汀、钱仁康、陆仲任、邓尔敬等，他们都有优秀的诗歌与歌词作品问世。易韦斋、龙榆生也是其中享有盛誉的词作家。

图 78　易韦斋

易韦斋（1874.4.28—1941.1），广东鹤山人。名孺，初名憙、廷憙，又名子孺，别号大庵居士。早年就读于张之洞创办的广雅书院。清末秀才。后留学日本，学习师范教育。辛亥革命后和萧友梅同为总统府秘书。在北京女子高等师范学校任教期间为萧友梅歌曲创作写作大量歌词。《今乐初集》（1922）中 20 首歌词、《新歌初集》（1923）中 25 首歌词以及《唱歌教科书》（一、二、三册）中 30 首歌词全部为易韦斋所作。1928 年任国立音乐院副教授兼文牍员。⑧两人为歌曲创作长期合作者。《问》和《南飞之燕语》为他歌词代表作。但如廖辅叔所说："可惜的是易韦斋终究是旧式文人，写起歌词来虽然力求创新，那些歌词总有点像那些'解放脚'，遣词造句，不大自然，从而影响了歌曲的推广。"⑨易韦斋工诗文、音律、书画，尤精于篆刻。为"乐艺社"（1929）发起人之一，"音乐艺文社"

(1934)干事委员之一。因不甘拘束于按时上课而辞职。

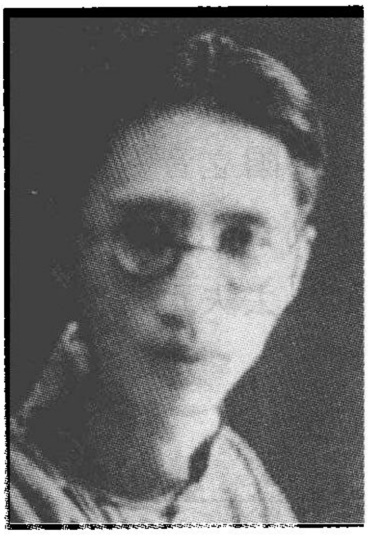


图 79　龙榆生

龙榆生(1902.4.26—1966.11.8),江西万载县人。学名龙榆生,又名沐勋,因与堂兄弟排行第七,就自称龙七。家境贫寒,只读到小学四年级结业。有位堂兄在北京大学中文系上学,他假期中学习堂兄带回的听课笔记,把自己的心得与文章托堂兄带给黄寄刚教授过目,深获黄先生赏识,推荐他担任中学教师。1927 年夏,经厦门大学陈石遗教授推荐,任上海国立暨南大学讲师,次年升任教授,后任中文系主任。⑩1928 年起在国立音乐院代课。1931 年 2 月任国立音专兼任教员。⑪1936 年由兼任教员改为专任教员。⑫1940 年赴南京。他对新诗歌词有浓厚兴趣并进行深入研究。歌词代表作有《玫瑰三愿》、《好春光》、《蛙语》、《朦朦薄雾》等。出版《中国韵文史》、《东坡乐府笺》、《词曲概论》、《唐宋词格律》等著作,词学成就与夏承焘、唐圭璋并称,是 20 世纪最负盛名的词学大师之一。他与萧友梅为“忘年交”,曾云:“萧先生严于律己,天性是近于我国古来所谓‘狷者’的。他对音乐院的经营和发展,是称得上‘鞠躬尽瘁,死而后已’的!这绝不是我个人‘阿私所好’,实在是‘天下之公言’,后来必定会有人来论定的。”⑬1949 年起任上海市文物管理委员会及上海博物馆编纂、研究员。1956 年任上海音乐学院文学教授。1957 年被错划成“右派”。1966 年病逝。

萧友梅曾说:“音乐和诗歌是有一种极密切的关系,学作曲的人不懂得诗歌,怎能够创作歌剧和乐歌?研究声音的人不懂得诗歌,又怎能把诗歌的灵魂,依照诗人的意旨,用你的声音演唱出来呢?就一个研究器乐的人亦非懂得诗歌不可,因为器乐是免不了要和声乐合作的。一个学钢琴的人,不是很应该学习乐歌的伴奏吗?如果你是诗歌的门外汉,那么,你的伴奏怎能够和唱歌的人和艺能和

合为一呢？因为这种种的缘故，所以国立音乐专科学校特设有诗歌一科。”⑭萧友梅把音乐和诗歌关系以及学习音乐的人需要重视诗歌与文学的道理，说得十分透彻。

国立音专开辟了一条重视音乐与文学结合的优良传统，它也是提高音乐专业学生文化素养极为重要的途径。我国现代音乐教育如果丢失重视“母语”文化宝贵传统，将会是一种历史倒退的悲哀。

注释

① 颜廷阶编撰《中国现代音乐家传略》，第117—128页。

② “韦瀚章先生评论”，刘靖之编《中国新音乐史论集》(1920—1945)，香港大学亚洲研究中心1988年第1版，第326—328页。

③ 费明仪《国立音专与韦瀚章》，刘靖之编《中国新音乐史论集》(1920—1945)，第301—325页。

④ 戴鹏海《黄自年谱》，《音乐艺术》1981年第2期，第16—30页。

⑤ 刘靖之编《中国新音乐史论集》(1920—1945)，第328页。

⑥ 同注③，第310页。

⑦ 同注③，第316页。

⑧ 《国立音乐院院刊》第1号中《国立音乐院教职员一览》，列出教职员共21人。萧友梅为教授兼教务主任、代院长；李恩科(事务主任)、王瑞娴(钢琴)、朱英(琵琶、笛兼注册员)、方于(法文)、吕维钿夫人(钢琴)等为讲师；吴伯超(钢琴、二胡)等为助教。

⑨ 廖辅叔《我国现代音乐教育的开拓者萧友梅先生》，《乐苑谈往》，第16页。

⑩ 龙顺宜《好教我留住芳华——龙七生平简述》，《音乐艺术》1985年第3期，第60—63页。

⑪ 《国立音乐专科学校校舍落成纪念特刊》之“教员姓名录”，第88页。

⑫ 龙沐勋《乐坛怀旧录》，原载《求是月刊》1944年第1卷第2号，《萧友梅纪念文集》，第21页。

⑬ 同注⑫，第18页。

⑭ 萧友梅《国立音乐专科学校发刊诗歌旨趣》，作于1930年3月19日，原载“国立音乐专科学校丛书”之黎青主《诗琴响了》诗集，商务印书馆1931年5月第1版。见《萧友梅全集·第1卷·文论专著卷》，第365页。

§40 中国学生很有才能，给我带来极大快乐

——中国近代钢琴教学奠基人查哈罗夫

号称“乐器之王”的钢琴，是作曲家与演奏家均极为喜爱的乐器，可谓高手如星，名曲如云。我国近代引进钢琴艺术，正需要大师启蒙时刻，查哈罗夫来到了中国，培养出我国第一代钢琴人才，也为中国近现代钢琴教学享有国际声誉奠定良好基础。

图 80　查哈罗夫

查哈罗夫(Prof.B.Zakharoff，1888—1943)，俄国钢琴家。早年在圣彼得堡音乐院学习，师从莱谢蒂茨基学派的俄国钢琴家埃西波娃(Anna Essipova，1851—1914)。与普罗科菲耶夫(Serger Prokofiev，1891—1953)和俄籍德裔著名钢琴家涅高兹(Heinrich Neuhaus，1888—1964)为同一届毕业生。他曾在柏林拜师于世界著名钢琴家戈多夫斯基(L.Godowsky，1870—1938)门下。查哈罗夫毕业后在母校圣彼得堡音乐院任教七年，后与世界著名小提琴家奥尔(Auer Leopold，1845—1930)之高足、女小提琴家塞西莉亚·汉逊结婚，婚后辞去音乐院工作，夫妇经常赴世界各地合作巡回演出。1929 年他们在日本帝国剧场演奏，“据说当时谭抒真正好在东京，也聆听了这场音乐会，为汉逊的美貌所倾倒，更为查哈罗夫的精湛表演而惊叹”①。同年，两人到上海演出后，不知何种原因离婚，查哈罗夫独自

一人居住在法租界一所公寓里。

萧友梅经富华推荐找到查哈罗夫，请他到国立音专任教。初次登门却被一口拒绝，他说："中国音乐学生好比刚刚出生的婴儿，用得着我去给他们上课吗？"但是，萧友梅"三顾茅庐"，一再登门表示求贤若渴的心情，查哈罗夫为他的至诚感动，终于允诺应聘，于1929年10月担任国立音专特约教员兼钢琴组主任。当时一般专任教员月薪200元，最高到280元（如黄自）；钢琴所教学生不少于12名。萧友梅鉴于人才难得，只让他带8名学生，后来学生增加到15名，破例将查哈罗夫月薪定为400元，这是校长一级的薪金。上课不久，查哈罗夫就发现自己估计错了，他断言："中国学生很有才能，这样的学生给我带来极大的快乐。我愉快地承认我当初估计的错误。"②查哈罗夫有很高演奏水平与丰富教学经验，教学非常严格。据丁善德回忆：在查哈罗夫班上从车尔尼299练习曲（Czerny Op.299）弹起，即使是练习曲，要求也极严格；无论是速度、力度、节奏、指法、表情都一丝不苟，任何微小错误都决不放过。他说："上课时，哪儿弹错了，或不符合要求，挨骂（甚至吼叫'I Kill You'）、扭脖子、拧肩膀、敲脑袋是家常便饭"；"弹得好了他就喜形于色，拍肩、搂抱，十分爱抚。"口里还连声夸"Dink，Good boy"。③每次丁善德参加学校音乐会演出，查哈罗夫必定到场，而且结束后总要指出哪些曲子或哪些地方弹得好，哪些弹得不好，有成绩就表扬，有不足就批评。靠着这位严师悉心指点，六年后丁善德获得学校钢琴组高级班毕业文凭，成为第一个在我国高等音乐学府举办个人钢琴独奏音乐会的中国钢琴家。

查哈罗夫除任教外，还经常亲自或带领学生参加校内外演出活动。1931年11月，国立音专举行建校四周年纪念赈灾音乐会，他与富华、佘甫磋夫组成三重奏团，参加演出；1934年3月18日，他的11名学生在静安寺美国妇女俱乐部举行钢琴演奏会。同年10月，在国立音专教师音乐会上与佘甫磋夫演出格里格《大提琴和钢琴奏鸣曲》（Op.36），并为应尚能担任钢琴伴奏。他还时常与上海工部局

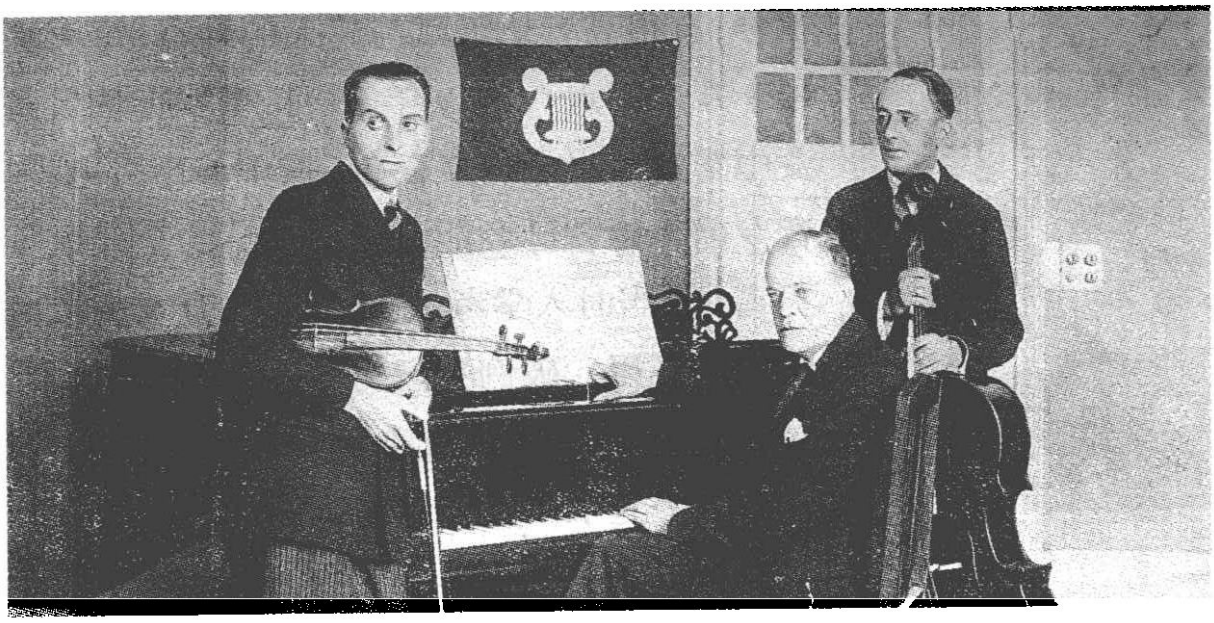


图 81　查哈罗夫、佘甫磋夫、富华三重奏排练(1931)

乐队合作演出钢琴协奏曲。在 30 年代,查哈罗夫经常为上海音乐界提供高水平钢琴音乐会的演奏范例。

查哈罗夫对中国学生的关心令人感动。“到了暑假,他叫学生继续到他家上课。依照查哈罗夫私人授课的收费标准,一节课十个‘袁大头’(银元),即使优待打过对折吧,也差不多是一个穷学生一个月的伙食费。学生哪里敢转这样的念头呢!他老实告诉老师,他付不起私人上课的学费。意外的是查先生说:‘你来好了,我是不收你的学费的。’”④在上海这个“十里洋场”,查哈罗夫的敬业精神和对中国学生的关心实在令人感动。

查哈罗夫在国立音专任教十五年中,培养了李翠贞、李献敏、丁善德、江定仙、巫一舟、易开基、范继森、吴乐懿、劳冰心、萧婉恂等一大批优秀钢琴人才，为中国钢琴演奏与教学事业发展做出了贡献。直到 1943 年去世为止，他一直在上海教钢琴。中国第一代钢琴家中,几乎很少有人未曾跟他学过钢琴或受益于他。李翠贞的成长充分体现了查哈罗夫爱护学生才能所起到的作用。

李翠贞(1910.12.15—1966.9.9),祖籍江苏南汇县,出生于上海一个知识分子家庭,全家信奉基督教。自 5 岁起随一白俄女钢琴家

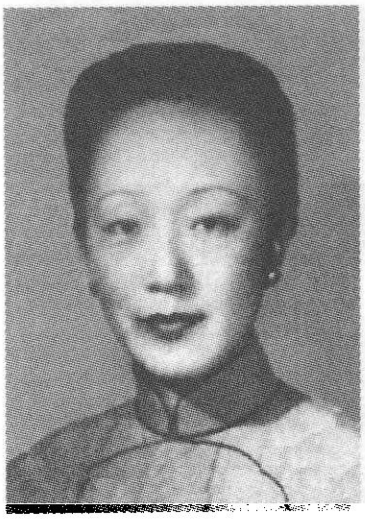


图 82　李翠贞

学琴，有很高音乐天赋与超人的勤奋，每天练琴十几个钟点。1929 年 10 月，李翠贞从启秀女中毕业后报考国立音专。据丁善德回忆：来音专前，她就已经能背奏贝多芬的全部钢琴奏鸣曲。当时入学考试已经结束，萧友梅考虑到人才难得，破例专门为她一个人组织了一次特别入学考试，由查哈罗夫主考。丁善德等人也赶去看了……果然名不虚传，无论查哈罗夫点贝多芬哪一首奏鸣曲的任何一个乐章或段落，李翠贞都能马上背奏出来，令在场的所有人感叹不已。⑤李翠贞作为钢琴选科生，在查哈罗夫班上学习。1930 年 5 月 26 日在上海美国妇女俱乐部举行的第一届学生音乐会上，她演奏了肖邦《e 小调钢琴协奏曲》。上海《时事新报》5 月 29 日发表《纪国立音专之第一届乐会》文章说："计是晚独奏钢琴者……靡不抑扬有致，博得好誉，尤以李翠贞女士为最。"⑥1931 年春，她准备一套难度很大的曲目参加考试。按学制规定，钢琴分初级、中级、高级，每级 20 学分，学满 60 学分才能本科毕业，一般学生要花六至九年时间，查哈罗夫却在一年多内全部给了她，最后考试还给她打了 100 分。李翠贞成为上海音乐界传闻的"钢琴奇才"。

1932 年，李翠贞只身前往香港。1934 年报考英国皇家音乐院，获得奖学金，主修钢琴与有关课程。1936 年毕业。1940 年 8 月与丈夫、女儿一起回国。1942 年 9 月至 1945 年 12 月在青木关国立音乐院任键盘系教授。由于体弱多病，李翠贞将全副精力投身于钢琴教学。1949 年 9 月被聘为中央音乐学院华东分院钢琴系主任、教授。1951 年秋，丈夫动员她定居香港，她在信中写下"生于斯，作于斯，死于斯"诺言，决心献身中国钢琴事业。1953 年丈夫再度来上海探亲，见她支撑病体，决定把两个孩子带走，再次希望她同往香港，她依然选择单身留在了上海。"文革"中，李翠贞因遭受迫害自尽，时年 56 岁。⑦

查哈罗夫是享有国际声誉的钢琴演奏家与钢琴教育家。1960年2月，丁善德去波兰出席国际肖邦学术会议并担任第6届国际肖邦钢琴比赛评委。评委主任是苏联著名钢琴家涅高兹。三位中国选手李名强、顾圣婴、林玲参加比赛。涅高兹觉得中国选手虽然初出茅庐，但显示有相当艺术渊源似的，于是向丁善德问起中国钢琴学派。当他听到查哈罗夫这个名字，立即问："是不是鲍里斯·查哈罗夫？"当得到肯定答复后若有所悟地说："那怪不得中国钢琴家能取得好成绩了。"⑧ 因此，查哈罗夫对我国现代钢琴教学事业享有国际声誉之影响做出了极为重要的奠基性工作。

查哈罗夫把音乐生命献给了中国。1943年在上海逝世前，身边没有亲人，经济相当窘迫。但是，他的中国学生将他的后事、连同购买墓地事情全部包下来了。

音乐是一种国际性"语言"，许多外籍音乐家自称是"音乐的世界公民"。他们对于中国音乐所做出的贡献已经成为我国近代音乐发展的一个重要组成部分。查哈罗夫对中国近代优秀钢琴人才的培养，则是其中一个典型事例而已。

注释

① 〔日〕榎本泰子《乐人之都上海——西洋音乐在近代中国的发轫》，彭谨译，第120页。

② 廖辅叔《萧友梅传略》，《乐苑谈往》，第33页。

③ 戴鹏海《丁善德音乐年谱长编》，中央音乐学院学报社1993年8月第1版，第16—20页。

④ 廖辅叔《查哈罗夫其人》，《乐苑谈往》，第186页。

⑤ 同注③，第23页。另，有关资料多写李翠贞入学时间为"1930年10月"，实际应为"1929年10月"。1930年8月即有"选科生李翠贞获甲等奖学金，免收学费一年"之记载，见《音》1930年第6期。

⑥ 萧友梅《本校第一届学生音乐会》，《萧友梅全集·第1卷·文论专著卷》，第373—377页。

⑦ 巢志珏《生于斯 作于斯 死于斯——女钢琴家李翠贞》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第132—140页。

⑧ 同注④，第183页。

§41 中西结合　贵在创新

——齐尔品举办中国风味钢琴曲创作评奖

音乐创作，贵在创新。中国钢琴音乐创作正处于起步阶段之时，一位外籍音乐家指点迷津，出资举办“征求有中国风味的钢琴曲”创作评奖，并不遗余力地将中国音乐作品推向国际乐坛，对于推动近代钢琴音乐创作融入中国元素做出重要贡献。他，就是齐尔品。

图 83　齐尔品

齐尔品(Alexander Tcherepnine，1899.1.21—1977.9.29)，原译名为切列普宁，又译为车列普宁、车列浦您。“齐尔品”是来中国后起的名字。他从小在家庭中接受音乐与文化艺术熏陶。父亲尼古拉斯·切列普宁(1873—1945)是俄国贾吉列夫芭蕾舞团音乐指挥。齐尔品自小就有机会接触里姆斯基-科萨科夫、里亚多夫、格拉祖诺夫、斯特拉文斯基、夏里亚平、迪吉亚列夫、巴甫洛娃、福金等俄国音乐界和舞蹈界知名人士。母亲是一位女中音歌唱家。齐尔品从小学习钢琴，并开始作曲。15 岁时已经写作钢琴曲和乐队作品。1917 年入彼得堡音乐院学习。1918 年因逃避霍乱病迁居格鲁吉亚，进入梯比利斯音乐院学习。1921 年全家定居巴黎。他进入巴黎音乐院师从法国指挥家、作曲家维达(P.A.Vidal)学习作曲，从钢琴家菲利浦(Isidor Philipp)学习钢琴。1922 年从伦敦开始以作曲家和钢琴家身

份赴各国旅行演出。①1934年4月初到上海。5月4日，齐尔品在国立音专举办一场个人钢琴作品音乐会。5月21日，给萧友梅写了一封信，请他筹划一个“以制作具有中国民族风格音乐为目的的比赛。最好的一首由中国作曲家所写而具有民族风格的钢琴曲，将获得一百银元的奖金，但乐曲的长度不宜超过五分钟……我希望因着这个比赛的结果，将有一首中国乐曲能让我有机会在其他各国演奏。我在学习与研究之中，对中国的音乐心怀无比的尊重”②。信中要求截稿日期为9月15日，并请萧友梅组织一个评审委员会。于是，“征求有中国风味的钢琴曲”创作评奖活动拉开了帷幕。

11月初，在萧友梅谦让下，齐尔品组织了评审委员会。委员包括黄自、萧友梅、查哈罗夫、欧萨可夫和齐尔品本人，共5人组成。应征作品者11人。11月9日，在学校礼堂开评审会。先用投票方法选出其中6首，由查哈罗夫和齐尔品弹奏后，再选出第9号（贺绿汀）的《牧童之笛》作为头奖。按规定，只选最佳者一名，奖金为100元。因齐尔品愿意再出资100元以示鼓励，又选出俞便民《c小调变奏曲》、老志诚《牧童之乐》、陈田鹤《序曲》、江定仙《摇篮曲》为二等奖，

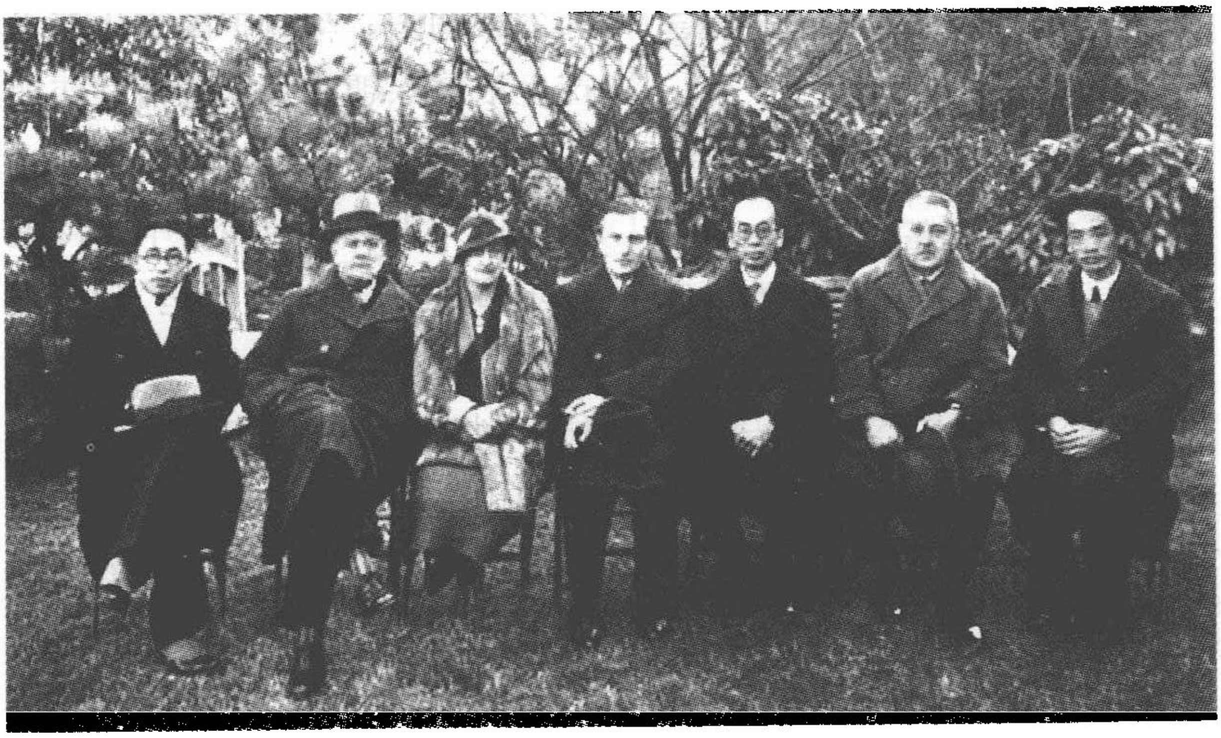


图84　音专评审委员会及一等奖获得者贺绿汀留影（1935.2.6）

奖金各 25 元。贺绿汀《摇篮曲》为名誉二等奖，无奖金。③《音》第 48 期（1934 年 11 月）刊登了“征求有中国风味的钢琴曲揭晓”，公布获奖名单。这次创作评奖活动促使我国一批青年作曲家及其钢琴作品脱颖而出。

贺绿汀回忆获奖过程时说：“为了应征中国风格钢琴曲，我写了三首曲子（除获奖两首外，还有钢琴曲《晚会》——引者注），可是我不敢投进设在校门内的那个投稿箱。有一天我看见一位同学也正要将他所写的曲子投进去，拿来看了一下，我才有信心，把三首曲子偷偷地投进箱里去。想不到那首《牧童短笛》竟获得首奖。该曲原来用英文写的‘Buffalo Boy’s Flute’，被中文译成‘牧童之笛’，根据中国一般概念有所谓‘小牧童，骑牛背，短笛无腔信口吹’之句，所以改成《牧童短笛》比较相宜一些。”④回顾了这首名曲在齐尔品富有创意性的创作评奖活动中诞生的历史画面。

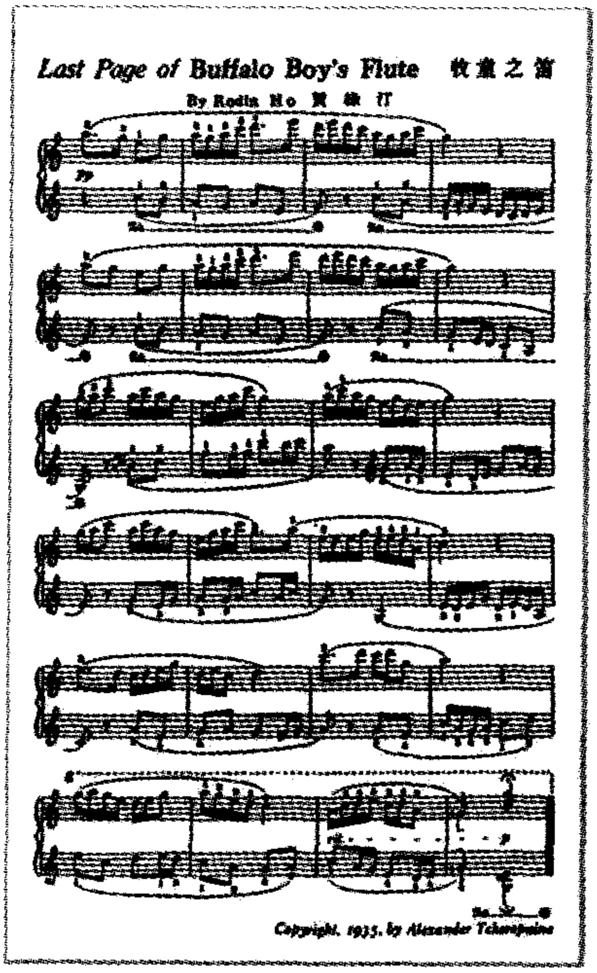

Last Page of Buffalo Boy's Flute 牧童之笛
By Rodin Ho 贺绿汀
Copyright, 1935, by Alexander Tcherepnine

图 85　1935 年齐尔品出版《牧童之笛》的版本

齐尔品本来只打算在中国停留数周。然而，在他抵达中国之后几个星期中，却对中国文化艺术产生浓厚兴趣和强烈感情，使他在中国停留时间延长到约三年之久。他如饥似渴地聆赏中国传统音乐，跟曹安和学习琵琶，观看皮影戏、木偶戏，观摩梅兰芳、程砚秋京剧演出，拜著名戏剧理论家齐如山⑤为义父，“齐尔品”即齐如山为他起的汉名。在居留中国期间，他创作了《五声音阶的钢琴教本》。萧友梅在“卷头语”中说：“他常对我说：‘中国和中国人实

在太好了。我游历过欧洲各国多次，但是找不到一个地方像中国的。’……本校学生去拜访他，无不尽量鼓励，诚恳地指导。他不独是一位优秀作曲家、钢琴师，同时又是一位很热心的教师。因此本校聘请他为名誉教员。”⑥齐尔品成为国立音专唯一一位“名誉教员”。⑦齐尔品还写了《五声音阶钢琴练习曲》(作品 51)和《五首音乐会练习曲》(作品 52)等曲谱，反映了他对中国音乐和戏曲的印象。后来，在日本建立“齐尔品现代音乐丛书”机构，先后出版贺绿汀《牧童之笛》、《思往日》；老志诚《牧童之乐》、《秋兴》；刘雪庵《三歌曲》、《四歌曲》；贺绿汀《四歌曲》以及齐尔品本人和日本作曲家的作品。⑧

1938 年春，齐尔品和国立音专首届毕业生李献敏女士在巴黎结为伉俪，并不遗余力地在国际乐坛上扩展中国音乐作品的影响。

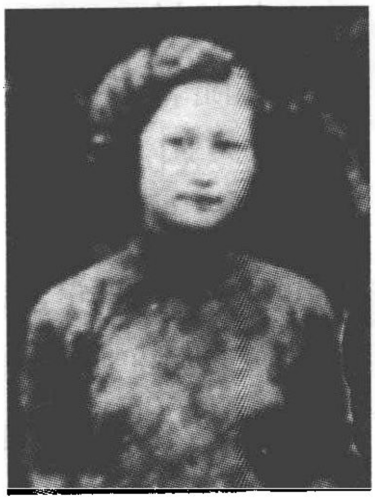
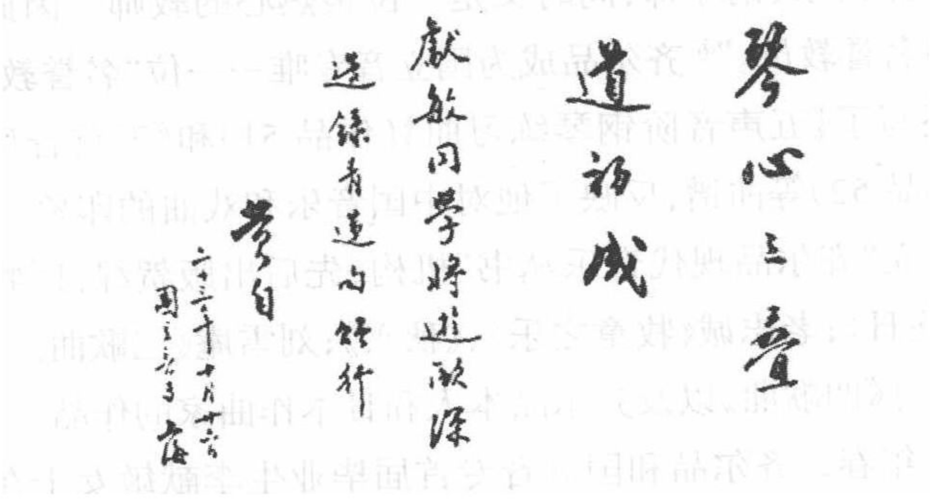


图 86 李献敏

李献敏(1911—1991.11.4)，祖籍广东南海。祖父为基督教传教士。她在宁波度过童年，毕业于上海崇德女子中学。1928 年 9 月考入国立音乐院，师从王瑞娴⑨。1930 年成为查哈罗夫高足。李献敏和喻宜萱、裘复生是国立音专第一届毕业生。1933 年 6 月 22 日，假青年会礼堂举行毕业音乐会。她演奏肖邦《♯c 小调夜曲》、《练习曲》(Op.10，No.2)，圣-桑《g 小调协奏曲》第二、三乐章，柴科夫斯基《雪橇》和法雅《火之舞》等，还与裘复生演奏阿伦斯基的双钢琴组曲《浪漫曲》和《圆舞曲》，⑩获得很高赞誉。毕业后，依然随查哈罗夫学习，同时在崇德女中任音乐教师。1934 年经萧友梅向中比庚款委员会推荐，赴比利时留学，成为国立音专毕业生赴欧洲深造之第一人。同年 10 月 3 日，国立音专学生自治会为她举行盛大欢送会，同学纷纷致辞赞扬，由高中师范科孙德志代表同学赠送她一面国旗，希望她为国争光。她演奏李斯特《匈牙利狂想曲》等三首乐曲答谢。萧友梅为之题词：“……故学曲时于技术之外须常注意其体裁及表情两点，方

可领略得全曲之真精神。”(1934.10.29)黄自以李白诗句“琴心三叠道初成”题赠(1934.10.26)。同学贺绿汀、刘雪庵等均有题词相赠。⑪



琴心三叠

道初成

献敏同学将游欧洲

选录青莲山人[illegible]行

黄自

二十三年十月廿六日

[illegible]

图 87　黄自为李献敏题词

李献敏于 1934 年底乘船赴比利时，1935 年初到比利时皇家音乐学院随著名钢琴家巴斯奎(E.Bosquet)学琴。在布鲁塞尔学习告一段落后，去巴黎进入柯尔托(A.Cortot)高级班。后来又跟巴黎音乐院钢琴教授菲利普(L. Philipp)学习。李献敏保存墨迹中，有国立音乐院同乡、同班同学冼星海用毛笔书写的一幅题词：“岂能尽如人意 / 但求无愧我心 / 临书共二节 / 此数语为献敏同学前途祝 / 并望努力为中国音乐史上不能忘记之音乐家 / 星海一九□□⑫年”。冼星海还用毛笔画了一个很艺术化的图章。这一题赠有可能为李献敏到法国后两人会面时冼星海所书写。

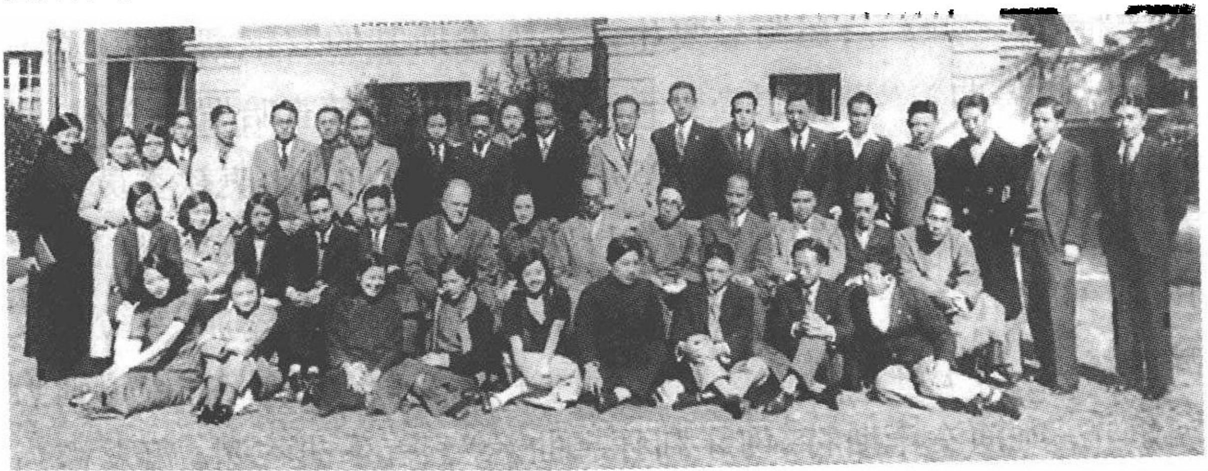


图 88　国立音专欢送李献敏(中)赴比利时留学(1934.11)

李献敏与齐尔品在法国结婚后，经常在欧洲演出，半个世纪以来，她的演奏足迹遍及德、奥、比、挪威、瑞典、埃及、捷克等国，曾在法国总统、挪威国王、比利时皇后面前演奏钢琴。⑬李献敏总是以介绍中国音乐作品为职责，贺绿汀、老志诚、刘雪庵、江文也一些作品就是首先通过她演奏介绍到欧洲去的。她介绍中国钢琴曲最有名的一次是1947年在捷克首都布拉格与周小燕一起演出、齐尔品作文字介绍的“中国当代音乐”。挪威奥斯陆《晨报》评论说：“李献敏是一位极有才华的钢琴家，她深知如何通过现代音乐来诠释东方的神秘！”对她演奏西方音乐的表现，伦敦《每日电讯报》说：“一位具有卓越才能及了解‘西方乐曲’的钢琴家！”⑭1949年1月，美国芝加哥德堡大学（De Pdul University）希望聘请他们夫妇前往任教。齐尔品教授作曲，李献敏教授钢琴。他们本来只答应一年，未曾想到连续教了十五年。李献敏在德堡大学成就非凡，培养了许多很有造诣的钢琴家。1964年迁居纽约。李献敏是中国以钢琴家身份享誉欧洲的第一人，也是在欧美各国演奏中国钢琴作品的第一人。齐尔品夫妇在

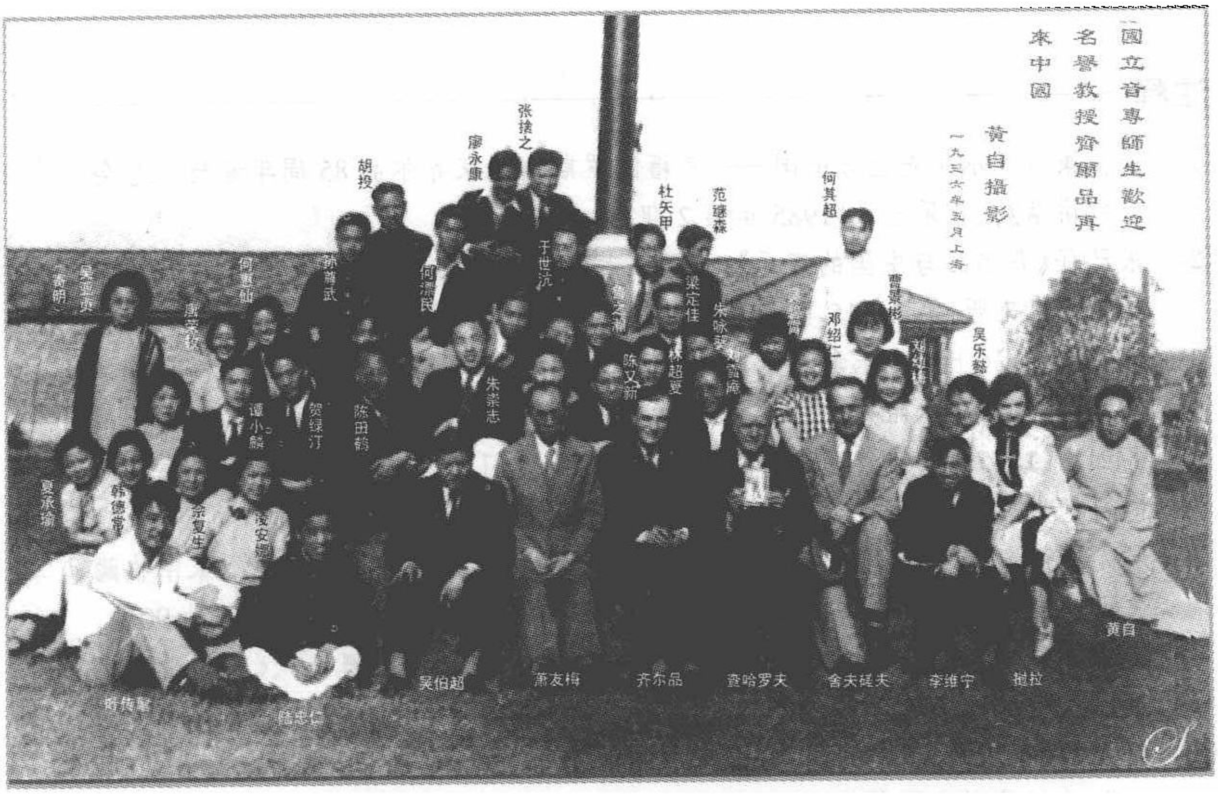

國立音專師生歡迎
名譽教授齊爾品再
來中國
黃自攝影
一九三六年五月上海
张捷之
廖永康
胡投
杜矢甲
范继森
何其超
于世沅
梁定佳
吴乐懿
朱崇志
陈文新
林超夏
谭小麟
贺绿汀
陈田鹤
夏承瑜
韩德常
黄自
吴伯超
萧友梅
齐尔品
查哈罗夫
舍夫磋夫
李维宁

图89　国立音专师生欢迎齐尔品再度来沪（1936.5）

国际乐坛上不遗余力地介绍中国钢琴作品，对于使国际乐坛了解中国现代音乐文明起步有着特殊的含义。

齐尔品对中国音乐的前途格外关注。他说：“中国作曲家必须为中国音乐开辟一条有创新精神的发展之路。这个进程已经启动了，……这是一种不容置疑的发展前景：音乐事业在中国必将壮大，中国作曲家的作品将成为世界民族音乐的一个重要源泉。中国是世界上人口最多的国家，鉴于此，中国作曲家的作品越民族化，则越具世界价值。”⑮

有学者这样评价齐尔品：“在中国现代的音乐历史上，还没有另外一位外国音乐家，像齐尔品这样地关怀过中国、中国的音乐与中国的音乐家。他在中国前后三年间，为唤醒中国人士的‘良知’所做的努力，与所得到的成果，至今也还没有另外一位外国音乐家能与他相提并论。”⑯齐尔品对中国和中国音乐的深厚情感与无私帮助，确实令人难以忘怀。

注释

---

① 钱仁康《齐尔品先生与中国——美籍俄罗斯作曲家齐尔品85周年诞辰纪念会上的讲话》，《音乐艺术》1985年第2期，第19—24页。

② 张己任《齐尔品与中国的音乐》，张己任著《谈乐录》，广西师范大学出版社2003年3月第1版，第3—15页。

③ 常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》，第36页。

④ 贺绿汀《怀念齐尔品先生》，《音乐艺术》1982年第3期，第1—2页。

⑤ 齐如山（1875—1962），河北高阳人。祖父为阮元门生，父亲是翁同龢门生。自幼博习经史。19岁进同文馆，学习德文和法文。曾三次游历西欧各国。对历史、戏剧尤有研究，曾协助梅兰芳创立梅派艺术。35岁以后，专心研究戏剧。家中收藏关于京剧书籍一千余部，数百种为稀见珍品。1948年赴台湾。一生著作达90种，其中戏剧专著有三十多种。著有《中国剧之研究》、《国剧概论》、《齐如山回忆录》等。

⑥ 萧友梅《亚历山大·车列浦您〈五声音阶的钢琴教本〉卷头语》，《萧友梅全集·第1卷·文论专著卷》，第656—657页。

⑦ 国立音专教员分“名誉教员”、“特约教员”、“专任教员”、“兼任教员”四种。其中，齐尔品为唯一的“名誉教员”，查哈罗夫为唯一的“特约教员”。

⑧ 同注①，第22页。

⑨ 王瑞娴，生卒年不详，广东人。早年毕业于上海中西女塾，后赴美留学，肄业于新英格兰音乐学院。1927年任国立音乐院钢琴讲师。后任国立东南大学、上海光华大学教授。1934年5月，聘为教育部音乐教育委员会委员。1947年迁居美国，任波士顿新英格兰音乐学院教授。

⑩ 同注③，第28页。

⑪ 《萧友梅、黄自、贺绿汀、冼星海、刘雪庵一九三四年为李献敏题词手迹影印》，《音乐艺术》1984年第4期，第22页。

⑫ 黄旭东、汪朴编著《萧友梅编年记事稿》认为“题词落款的日期模糊难辨，依稀似1929年……”（第267页）从冼星海毛笔书写笔迹判断，落款日期更似“一九三五年”。此年李献敏和冼星海均在巴黎，又同在巴黎音乐院学习。从题词内容考察，亦不类1929年学潮后两人分别时所题写。文中以“□□”暂代。——著者注

⑬ B.柯雷德文、欧阳美伦译《中国过去和现在的钢琴教学——访钢琴家李献敏》，《音乐艺术》1984年第4期，第16页。

⑭ 张己任《记齐尔品夫人李献敏女士》，张己任著《谈乐录》，第38页。

⑮ 齐尔品著、孙海译《现代中国的音乐》，《音乐研究》2009年第1期，第103—109页。

⑯ 同注②，第12页。

42 南北“牧童” 饮誉欧亚

——老志诚与《牧童之乐》

1932 年，老志诚创作了两首富于浓郁民族风格的钢琴曲——《牧童之乐》和《秋兴》。具有戏剧意味的是，在齐尔品举办“征求有中国风味的钢琴曲”创作评奖活动中，《牧童之乐》获二等奖，与贺绿汀《牧童短笛》一起，被钢琴界誉之为南北二“牧童”。

老志诚(1911.1.29—2006.11.12)①，祖籍广东顺德，出生于北京。父亲老炎若喜爱音乐，家中有风琴、手摇留声机、唱片，还是京剧迷，与善弹古琴、在北京艺专教书的郑颖孙为好友。老志诚常随父亲去他家，听古琴，观赏他收藏的各类民族乐器，自幼接受了民间音乐熏陶。在父亲支持下，老志诚 8 岁半开始学钢琴，9 岁时曾在基督教青年会礼堂演出钢琴独奏节目。1925 年考入北京师范学校，三年后升入艺术科。师从留法归国的李树化学习钢琴，风雨无阻，十分刻苦。1926 年 9 月曾应邀至北京大学音乐传习所举办的音乐会上演奏韦伯《华丽回旋曲》。1930 年李树化赴杭州筹办西湖艺专音乐系②，聘老志诚为助教。由于音乐系缓办，他又重返北京。1931 年 6 月，老志诚毕业音乐会在北平师范学校举行，演奏了贝多芬《热情奏鸣曲》等作

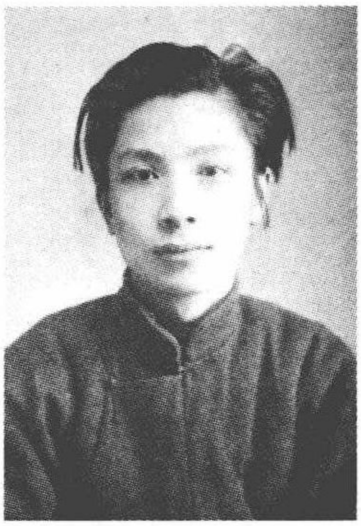


图 90 老志诚

品，成为近代举办钢琴独奏音乐会第一人。1932 年先后在北平师范学校艺术科教授钢琴，并任京华美术学院音乐系主任、教授。由于老志诚曾参加爱国进步活动，被怀疑为共产分子，于 1931、1941、1944 年经历三次被捕，被国民党和日军严刑拷打，备受折磨，遭遇坎坷。新中国成立后，曾任北京师范大学音乐系主任、教授，北京艺术学院副院长等职。“文革”期间下放农场“劳动改造”。1981 年任中国音乐学院作曲系教授，同年退休。2002 年 5 月获第二届中国音乐金钟奖“终身荣誉勋章”。③

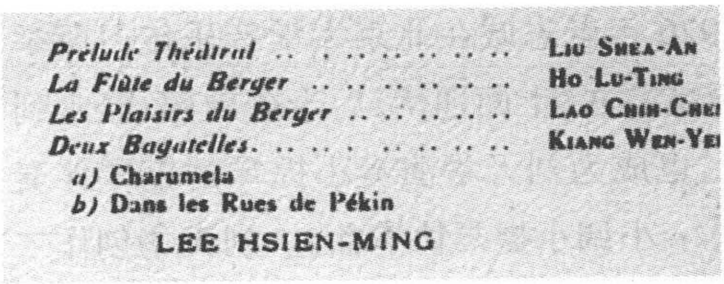
青年时代是老志诚钢琴事业鼎盛阶段。他的钢琴曲《牧童之乐》与《秋兴》，最早开创了我国钢琴音乐中运用中国民族风味创作之先河。两首乐曲灵感均来源于作者游览北京香山大自然景色的感受。《牧童之乐》为带再现的三部曲式结构，作品调性安排及织体设计借鉴了西方作曲技术，四、五度叠置和弦的运用与二、四、五度、附加二度以及独特转调手法，鲜明地突出了中国风格，充满了活泼、乐观情绪。《秋兴》则是一首仅 29 小节的钢琴小曲，结构严谨，和声既借鉴了西方和弦体系，并融入二、四、五度的民族和声色彩，旋律元素有中国五声调式，也有西方大小调交替，是一首精致的钢琴小品。有学者认为：“老志诚以中西文化思维、中西多元创作手法整合创新的钢琴曲开拓了钢琴音乐的‘中国意境’、‘民间情趣’、‘地域风情’，形成了最早的中国风钢琴曲，也是对中国风钢琴语境做出的更广义中国文化阐述。”④老志诚创作这两首乐曲时 21 岁。

刘天华、萧友梅、齐尔品等都是对老志诚 30 年代音乐创作有很大影响与帮助的音乐家。1926 年老志诚在北京大学音乐传习所举办的音乐会上听刘天华演奏琵琶曲《十面埋伏》后十分敬佩，经常到他家拜访，两人成了忘年交，也成为刘天华演奏小提琴的钢琴伴奏者。合练最多的是门德尔松《e 小调小提琴协奏曲》。刘天华创作二胡曲时，他也多次尝试用钢琴为二胡伴奏。两人在音乐创作上都喜爱探索，求新求变。他们的交往一直持续到 1931 年夏。

1934 年 7 月，老志诚在《音乐杂志》上看到“征求有中国风味的钢琴曲”启事后，即将《牧童之乐》按启事要求工整抄写，投寄国立音专的征集办公室。在评选中获二等奖。在获奖五位应征者中，其余四位都是国立音专高才生，唯独老志诚是来自北方主要靠自修和声、曲式、作曲理论自学成才的青年，因此，老志诚创作的《牧童之乐》获奖有着一种不同寻常的意义。

萧友梅在北大音乐传习所时就聆听过老志诚的钢琴演奏，并表示赞许。1935 年暑假前齐尔品将从上海去北平，萧友梅写信告知老志诚，齐尔品要到北平，到时将由杨仲子引见并担当翻译，随信附上他自己的名片。齐尔品见到老志诚后，称赞《牧童之乐》写得好。在协和礼堂举办“祝贺老志诚获奖音乐会”时，齐尔品亲自为老志诚颁发获奖证书与奖金。老志诚的十个学生分别演奏齐尔品写的 10 首钢琴小品。老志诚则演奏李斯特的《钟》。最后由齐尔品上台，先演奏《牧童之乐》，又演奏了自己的两首作品。音乐会气氛异常热烈。杨仲子即席讲话说：“我以为老志诚的《牧童之乐》可以说是具有中国民族风味钢琴曲的开山之作。”⑤这场颁奖音乐会也反映了 30 年代北方的钢琴音乐创作和演奏活动与上海国立音专遥相呼应的情况。老志诚成为北平钢琴界的核心人物。

老志诚与齐尔品相识后，有机会得到齐尔品悉心指导。齐尔品将《牧童之乐》带到东京出版，在世界各地演出时也经常演奏这首乐曲。1947 年 5 月李献敏和周小燕参加第一届“布拉格之春”的演出，李献敏钢琴演奏曲目除齐尔品作品外，还演奏了《牧童短笛》和《牧童之乐》，在欧洲乐坛上引起较为强烈的反响。



Prélude Théâtral	Liu Shea-An
La Flûte du Berger	Ho Lu-Ting
Les Plaisirs du Berger	Lao Chin-Che
Deux Bagatelles.	Kiang Wen-Ye
a) Charumela	
b) Dans les Rues de Pékin	

LEE HSIEN-MING

图 91　李献敏、周小燕在巴黎举行中国当代作品音乐会节目单之局部(1946)

此外，老志诚还和李惟宁、聂耳、李元庆、赵年魁、楚图南、齐白石、张光年、蒋风之、蒋兆和、柯政

和、江文也、许勇三等音乐界、文化界人士都有交往。《民族战歌》(高滔词,1936)是老志诚在抗日战争期间创作的救亡歌曲,流传广泛。1936年他还创作了《驴子背上》、《枯坐听雨》、《鬼见愁》等10首钢琴小曲,定名为《西山组曲》,这些作品从未发表过,遗憾的是在"文革"期间被亲戚当做废纸卖掉。⑥这部近代重要的钢琴文献从此在人间蒸发。

由于齐尔品介绍与推荐,我国钢琴界两个"牧童",最早成为世界所了解的中国钢琴作品。一南一北,气质迥异。中国钢琴音乐创作,从30年代起进入一个初步成熟阶段。在西方音乐形式中融入中国音乐元素,开始成为我国近代钢琴音乐创作的一个优良传统。

注释

① 老志诚的出生日期,据他自己口述,出生于庚戌年腊月二十九,即公历1911年1月29日。见莽克荣《老志诚传》,中国文联出版社2004年9月第1版,第2页。

② 1928年春,"国立西湖艺术院"在杭州成立,校长为林风眠。初设绘画、雕塑、图案、建筑四系,无音乐系。1929年冬,改名"国立杭州艺术专科学校",改系为组,附设音乐研究会。1932年春正式增设音乐组,由李树化负责。抗战爆发后与北平艺专合并为"国立艺术专科学校"。见孙继南编著《纪年》(增订本),第95—96页。

③ 莽克荣《老志诚传》。

④ 吴晓娜《中国风钢琴语境的拓荒者、先驱者——论老志诚20世纪30年代初的钢琴创作》,《中央音乐学院学报》2005年第2期,第36—43页。

⑤ 同注③,第78页。

⑥ 同注③,第82页。

43 四大弟子　各有千秋

——贺绿汀、刘雪庵、江定仙、陈田鹤的音乐创作

名师出高徒是一种教育规律现象。教师言传身教、学问人品对学生一生都会产生重要影响。黄自短暂教学生涯中，培养了号称“四大弟子”的贺绿汀、刘雪庵、江定仙、陈田鹤优秀人才，他们在学生时代就崭露头角，对我国近现代音乐事业发展做出了重要业绩。

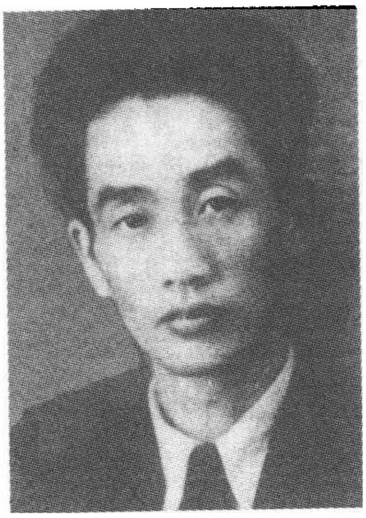


图 92　贺绿汀

贺绿汀（1903.7.20—1999.4.27），原名安卿，又名抱真，湖南邵阳人。自幼接受民歌与戏曲熏陶。1921 年初中毕业，任小学音乐图画教师。1923 年考入长沙岳云学校艺术专修科学习音乐、绘画。1925 年毕业留校任教。1926 年 10 月加入中国共产党。1927 年初回乡投身农民运动，曾参加广州起义。1928 年初到上海。1931 年 2 月考入国立音专，选修理论与钢琴。“一·二八”抗战后音专停课，到武昌艺专任教，与同学姜瑞芝回邵阳举行婚礼。1933 年 9 月回国立音专继续随黄自攻读作曲。1937 年抗战全面爆发，贺绿汀参加上海文化界救亡演剧一队辗转各地进行抗日宣传。1938 年 5 月，到武汉政治部第三厅任“中国合唱团”总干事，8 月迁重庆。“皖南事变”后，曾负责新四军华中根据地鲁艺工作团音乐组和音乐干部训练班工作。1943 年 3 月，离开新四军华东根据地于 7 月 14 日到达延安，在“鲁

艺”执教。1944年9月调陕甘宁边区联防政治部宣传队工作。1946年4月调回延安,创建中央管弦乐团。1948年8月任华北人民文工团副团长,翌年兼任北京师范大学音乐系主任。新中国成立后,长期担任上海音乐学院院长和中国音乐家协会副主席、名誉主席等领导职务。“文革”中遭受迫害,在监狱被关押五年,依然坚持真理,一身正气,彰显出终其一生的“硬骨头”精神。

贺绿汀30年代音乐创作主要有钢琴曲、电影音乐、救亡歌曲、合唱曲等多种形式。

在“征求有中国风味的钢琴曲”评奖活动中,贺绿汀以《牧童短笛》和《摇篮曲》荣获头奖和名誉二等奖。《牧童短笛》●是一首具有“东方神韵”的钢琴曲。无论艺术气质、音乐思维、旋律结构、复调手法、旋宫转调,都自然流露、浑然天成,也是一首享有国际声誉的中国钢琴作品。①《摇篮曲》“除了旋律优美、形象朴实、意象恬静、感情真挚等因素外,结构的精巧奇特则是其内在的本质力量所在”②。时隔半个多世纪,这些乐曲依然保持着沁人心脾的艺术魅力。

在国立音专期间贺绿汀经聂耳介绍进入电影界从事电影音乐创作。1935年完成《风云儿女》、《都市风光》、《乡愁》和《船家女》影片配乐作曲。曾担任明星公司音乐科长,为《生死同心》(1936)、《压岁钱》、《十字街头》、《马路天使》(1937)等影片作曲配乐。《春天里》●、《四季歌》、《天涯歌女》等在社会上广为传唱。

贺绿汀创作的救亡歌曲有《心头恨》(1937)、《谁说我们年纪小》(1937)、《游击队歌》●(1937)、《干一场》(1938)、《保家乡》(1938)、《再上战场》(1938)、《嘉陵江上》●(1939)、《垦春泥》●(1939)、《台湾义勇军》(1939)、《浮图关听雨》(1939)、《民族小英雄》(1939)及无伴奏合唱《垦春泥》(1940)等作品。其中,《嘉陵江上》是一首具有朗诵风格并富于戏剧性变化的独唱歌曲,二段体结构,前段为悲苦回忆,有着叙事性特色,长音拖腔和密集短音的交替,使歌曲具有悲愤气质;后段以坚定的语调和渐趋高涨的旋律,将歌曲悲愤情绪推向高潮。

有学者认为："贺老以乐风稳健著称，却不墨守陈法。他长于在'豆腐块'的方整结构内求得节奏的多样化的表现（如《垦春泥》）；善于交替运用歌唱性和宣叙性的旋律写法来扩大感情的表现幅度和求得感情的戏剧性发展（如《嘉陵江上》）；善于用最经济的手法来塑造最生动的形象（如《游击队歌》）；善于在功能和声范围内求得多声部音乐的民族风格（如《摇篮曲》）；善于发挥'杂交'的优势，把中西音乐体裁的特征融为一体（如《摇船歌》是船歌与号子的结合，《上战场》是民间小调与进行曲的结合）。在许多方面都显示出他不拘一格的艺术匠心。"③贺绿汀在我国近代音乐创作中留下了一批经典名作。

在中国现代历史阶段，贺绿汀始终是音乐界中流砥柱式人物。他一直称黄自为"最大的恩师"。有人对他这一提法大加责难时，他依然重申："我过去称黄自为恩师，现在我还是称他为恩师，他对我的帮助不能否定，否则对我良心不安。"④显示出一种震撼人心的人文道德力量。

刘雪庵（1905.11.7—1985.3.15），别名晏如，笔名晏青、苏崖等，四川铜梁人。自幼随长兄学习昆曲。在私塾接受中国传统文化教育。

图 93　刘雪庵

1918 年小学毕业后入铜梁县中读书。一场瘟疫蔓延全家，夺走了父母兄姊生命。17 岁时辍学，担任县立高等小学音乐教员。1924 年考入成都私立美术专科学校学习绘画，同时，学习钢琴与小提琴。1927 年春美专停办，回铜梁养圣学校（后改名养正中学）任音乐、图画教员，后任校长。1929 年春赴上海，就读于私立中华艺术大学。1930 年秋考入国立音专，师从萧友梅、黄自学习理论作曲，同时学习钢琴，选修琵琶，学中国诗词、韵文，学习指挥、赋格与自由作曲。在音乐专业领域和文学艺术修养方面打下了全面基础和功底。⑤1936 年 6 月在本

科师范组毕业。1938年赴武汉参加军委会政治部第三厅工作。1939年在重庆任中央训练团音乐干部训练班音乐教官。1941年应聘至青木关国立音乐院教理论作曲。1942年秋到四川璧山国立社会教育学院艺术教育系音乐科任教。1947年随学院迁至苏州。新中国成立后，先后在苏州、无锡、上海、北京等高校任教授。1957年被错划为右派，调图书馆当资料员。“文革”中备受磨难，导致双目失明，中风瘫痪。1985年逝世。⑥

“九一八”抗战后，音专组织“抗日救国会”，刘雪庵被选为宣传组干事和学生代表。谱写了《出发》、《前进曲》、《前线去》(1931)等救亡歌曲，这是他音乐创作的开端。1932年4月，他自费石印《前线去——爱国歌曲集》。⑦1933年起，参与《复兴初级中学音乐教科书》歌曲部分写作，陆续谱写了《喜春来》、《布谷》、《燕子哥哥》、《雪花飞》、《春夜洛城闻笛》、《春游》、《杀敌》等作品，还创作《总理逝世纪念》、《踏雪寻梅》、《渔父》、《摇船歌》等歌词。1936年出版我国第一部钢琴套曲《中国组曲》(包括《头场大闹》、《傀儡舞蹈》、《西楼怀远》、《中国少年进行曲》四首钢琴曲)，深受齐尔品赞赏。从师范科毕业后，一面继续在国立音专深造，同时担任上海艺华公司特约作曲，为《中华儿女》、《桃花扇》、《弹性女儿》等二十多部影片写插曲。他应广告歌舞片《三星伴月》导演方沛霖要求，谱写一首探戈舞曲。这是中国第一首用五声音阶写作的探戈舞曲，旋律新颖，结构精致，充满内在音乐动力与舞步韵律，有着东方“探戈”之神韵。后由编剧黄嘉谟填写四段歌词，成为广为流行的《何日君再来》。1937年抗战全面爆发，刘雪庵与黄自、李惟宁、贺绿汀、江定仙、陈田鹤、张昊、谭小麟等音专师生组织成立“中国作曲者协会”，并创办音乐期刊《战歌》(周刊)。⑧这是他为应征《中央航空学校校歌》所获特奖5000元作为资金创办的。1939年谱写《空军之歌》、《巩固统一》、《中国海军军歌》等军队歌曲。在抗战期间，他创作了大量具有广泛影响的抗战歌曲。《长城谣》⑨(1937)是一首家喻户晓的歌曲作品。“流亡三部曲”

（第一首为张寒晖词曲《松花江上》）中的《流亡》（又名《离家》⑦，1938）、《上前线》（1938）均为刘雪庵所作。他的音乐创作，涉及救亡歌曲、艺术歌曲、电影歌曲、儿童歌曲、合唱曲、钢琴曲、管弦乐曲等广泛领域，作品旋律优美流畅，结构严谨，手法洗练，具有鲜明民族风格。因此，流传都较广泛。尤其他的艺术歌曲《枫桥夜泊》、《春夜洛城闻笛》、《飘零的落花》、《红豆词》、《追寻》等作品，往往能将中国单音体系的旋律美感发挥到极致的地步。

刘雪庵一生具有高度民族气节和爱国主义精神。早在1936年2月11日，日本首相近卫文麿的弟弟、指挥家近卫秀麿在国立音专演讲时，他就当面斥责日军侵华罪行。刘雪庵后半生的坎坷遭遇是他的音乐创作现象为特定时代狭隘意识所不容而付出的惨重代价。《飘零的落花》⑧（刘雪庵词曲，1935）（见特选谱例7）仿佛是他一生命运的自我写照：想当日梢头独占一枝春/嫩绿嫣红何等媚人/不幸攀折惨遭无情手/未随流水转堕风尘/莫怀薄幸惹伤心/落花无主任飘零/可怜鸿鱼望断无踪影/向谁去呜咽诉不平！……曲调哀怨伤感，情深意切，余韵绵绵，耐人寻味。

图94　江定仙

江定仙（1912.11.10—2000.12.23），湖北汉口人。曾用名李仲超。⑨童年、少年时期就读于武昌高师附小、附中和武汉中学。1928年入上海新华艺术大学⑩音乐系，半年后转入上海美专音乐系。1930年考入国立音专，师从黄自学习理论作曲，先后随吕维钿夫人、查哈罗夫学习钢琴。他说："我的理论作曲课程完全受益于黄自老师。我跟他学过和声学、高级和声、键盘和声、单对位法、复对位法、赋格、曲体学、曲体分析、乐器法、配器法等课程。他当时年轻，有才华，有理想。他讲的音乐史、音乐欣赏这两门课受到同学们的普遍欢迎。他把在美国所学到的一套正规音乐知识，生动地、无保

留地传授给学生，同学们都很尊重他。”1933 年参与编写《复兴初级中学教科书》。“在黄师的指导下，我们几个同学参加了这个工作，主要是创作歌曲。这本教科书选用了我的《挂挂红灯》（刘大白诗）、《棉花》（古诗）、《前途》（廖辅叔诗）、《春光好》（刘雪庵诗）、《何处望神州》（辛弃疾词）等歌曲。”⑪ 这是江定仙音乐创作之启端。1934 年《摇篮曲》在“征求有中国风味的钢琴曲”评奖活动中获二等奖。同年，经萧友梅介绍给原北京大学音乐传习所学员、当时任陕西省教育厅厅长的周学昌，安排江定仙在教育厅工作。⑫ 1936 年重返国立音专继续随黄自学习作曲，并创作《新中华进行曲》、《岁月悠悠》等歌曲。抗战开始后，创作《打杀汉奸》、《焦土抗战》、《为了祖国的缘故》（1937）。此后，辗转川、鄂之间。1939 年后在教育部音乐教育委员会任编辑。1940 年至青木关国立音乐院教钢琴。1941 年到恩施湖北省立教育学院音乐系任教，不足一年，重返国立音乐院任理论作曲组主任兼教授。这一阶段，先后创作了《国殇》（1942）、《碧血》（1943）和合唱曲《呦呦鹿鸣》（1944）等作品。1942 年国立音乐院招收理论作曲生，仅在江定仙班上学习者就将近十人。他的学生有孟文涛、谢功成、郭乃安、王震亚、严良堃、伍雍谊、伦宝珊、华蔚芳、朱石林、杨琦、

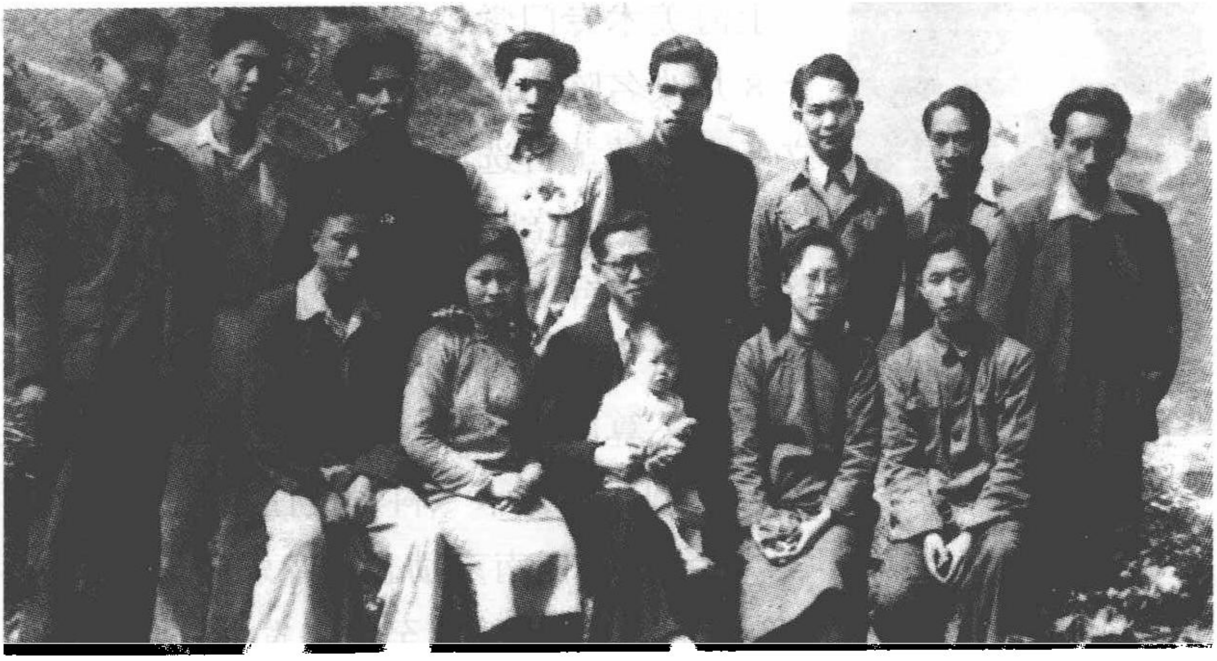


图 95 江定仙与青木关国立音乐院 1947 级理论作曲班学生（1946.4）

潘名挥、李兆鸿等，人称“江家班”。⑬江定仙支持1947级作曲组组织“山歌社”活动，并为《康定情歌》编配钢琴伴奏。1946年9月随国立音乐院迁至南京。1950年任中央音乐学院作曲系教授兼系主任。1961至1984年任副院长。他培养了众多著名音乐家，对我国近现代音乐教育事业做出了重要贡献。

江定仙的作品风格精致，结构严谨。《静境》(廖辅叔词，1933)是江定仙早期创作的一首艺术歌曲。全曲仅34小节，$\frac{6}{8}$拍，为对比中段结构。歌词头两句落音和尾句最后两音均落在变音上，歌曲情绪变化与戏剧性效果充满了张力，钢琴伴奏的节奏音型及其和弦变化运用得极为精到。他为《诗经·鹿鸣》⑭谱曲的《呦呦鹿鸣》❺是一首四声部合唱曲，发表于《乐风》第17期(1944年4月)。原诗为周代国君宴请群臣和宾客时所唱奏，表现君臣和睦、宾主相敬的礼仪。作品以一字一音古典韵味和现代卡农追随手法，形成此起彼伏的跌宕效果，属于近代为古诗词谱曲的优秀作品之一。

陈田鹤(1911.12.8—1955.10.23)，原名陈启东，浙江温州永嘉人。家境清贫，童年由外祖父抚养。1928年考入缪天瑞在永嘉开办的温州私立艺术专科学校。1929年8月，至私立上海美术专门学校音乐系插班学习。1930年8月改名陈田鹤，并与江定仙一起考入国立音专，随黄自选修理论作曲，深受黄自器重。在音专求学期间因家庭经济困难曾三次辍学。1932年任教于上海两江女子体育学校音乐教员，经萧友梅和黄自特许，不注册、不交费、不算学分地随堂听课。经黄自介绍，1934年到武昌艺术专科学校任教。1935年回上海国立音专继续学习。同年冬，任南京励志社音乐股干事等职。1936年1月，重回国立音专听课。同年8月至山东省立剧院任音乐系主任。1937年9月回上海参加救亡运动。1939年1月至重庆，同

图96　陈田鹤

年任教育部音乐教育委员会编辑。1940 至 1945 年任国立音乐院讲师、副教授、教授,并兼教务主任。1946 年随国立音乐院迁南京。1949 年 2 月任国立福建音专教授。1951 年受聘于北京人民艺术剧院任音乐创作组作曲员。1955 年因过度劳累等原因逝世,年仅 44 岁。⑮

陈田鹤 30 年代创作的艺术歌曲有《谁伴明窗独坐》、《良夜》、《给》、《天神似的英雄》等作品。《复兴初级中学音乐教科书》(1933—1935)中辑入《采桑曲》、《去来今》、《燕子的歌》、《春游》、《采莲谣》、《嫩芽》、《怀古》、《光明的前途》、《懒惰礼赞》、《春归何处》等十首歌曲。《采桑曲》是教科书第一册中的歌曲。音乐语言凝练,结构严谨,四个乐句的起承转合十分自然,既有民谣风味,又有古典神韵,格调清新朴实。

1936 年中华书局出版《回忆集》中收入他的《山中》、《心花》、《望月》、《秋天的梦》、《雁子》、《牧歌》、《回忆》、《给》等 8 首抒情歌曲。同年创作《哀悼一位民族解放的战士》是为悼念鲁迅逝世而作的歌曲,有广泛社会影响。1943 年大东书店出版《剑声集》,收有《巷战》、《制寒衣》、《还我河山》、《满江红》、《民族至上歌》、《空军颂》、《火线下之歌》等 8 首爱国歌曲。陈田鹤为宋代秦观的词谱曲的艺术歌曲《江城子》获“20 世纪华人音乐经典”入选曲目。陈田鹤 1942 年创作清唱剧《河梁话别》(卢前⑯词),取材于苏武英勇不屈的历史故事,有着深刻现实启示作用,其中《贝加尔湖上的雪》●⑰表现了苏武高尚民族气节,是一首感人至深的合唱作品。

赵梅伯认为:“在我国前辈作曲家中,田鹤先生是一位作品丰富、高雅诚挚、不落俗套之创作者。他的作品有歌剧、清唱剧、合唱曲、儿童歌曲、钢琴曲与管弦乐等。他的抒情曲如《江城子》、《雁子》、《山中》、《回忆》、《牧歌》等均为优秀的作品。他的《采桑曲》、钢琴模范小品等采自我国民谣精粹,描写故国山川景物。他爱国、爱家、爱儿童,在他一切作品中一再显露出他的灵感,蕴含着爱心与诗意,深具我国民族特性的美感与特质。”⑱恰当评价了陈田鹤音乐创作的

成就与艺术特色。

黄自“四大弟子”，既继承他结构精致、音乐语言凝练之精髓，又各有独特个性。贺绿汀于沉着稳重中富有浓郁乡土风味；刘雪庵追求旋律美感的精致，偏重都市流行气息；江定仙“洋气”较重，在抒情中带有戏剧性激情；陈田鹤艺术风格则突出抒情气质与中国传统音调的融合。黄自培养作曲人才，因材施教，不拘一格，各有个性与成就，不愧为我国音乐界一代宗师。

注释

① 践耳《钢琴曲〈牧童短笛〉的“东方美”》，姜瑞芝主编《论贺绿汀》，上海音乐出版社 1995 年 1 月第 1 版，第 202—207 页。

② 陈铭志《贺绿汀的〈摇篮曲〉结构透视》，姜瑞芝主编《论贺绿汀》，第 208 页。

③ 戴鹏海《人品与文品的和谐统一》，姜瑞芝主编《论贺绿汀》，上海音乐出版社 1995 年 1 月第 1 版，第 41—42 页。

④ 同注③，第 50 页。

⑤ 《刘雪庵作品选》“前言”，中国文联出版社 2002 年 1 月第 1 版，第 1 页。

⑥ 刘学苏《不渝的信念　毕生的追求——作曲家刘雪庵》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，第 668—679 页。

⑦ 刘晏如编《前线去》(爱国歌曲集)，石印(简谱版)，1932 年 4 月。其中包括萧友梅、黄自、陈田鹤、江定仙、周淑安、丁善德等和他自已创作的 14 首救亡歌曲。

⑧ 《战歌》，音乐期刊。自 1937 年 10 月至 1940 年 4 月，在上海、武汉、重庆三地共出版 18 期，始终由刘雪庵自费主编。刊载了许多中国著名的抗战歌曲，这是当时唯一一份具有全国影响的抗战歌曲刊物。

⑨ 廖辅叔《惭愧的回忆》，《乐苑谈往》，第 388 页。

⑩ 新华艺术大学(艺术学院)于 1926 年 12 月 18 日由俞寄凡、潘天寿、潘伯英等创建于上海，设有国画系、西画系、音乐系、艺术教育系及女子音乐体操系。1927 年春正式招生。1930 年 1 月定名“新华艺术专科学校”。抗战期间一度停办，1945 年底方始复校。

⑪ 《悠悠岁月堪自慰——作曲家江定仙自传》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第 296—306 页。

⑫ 王震亚《卓有成就的我国老一代作曲家——江定仙教授生平》，《中央音乐学院学报》2001 年第 1 期，第 72—73 页。

⑬ 王震亚《忆“山歌社”的民歌活动》，《人民音乐》(评论版)2006 年第 1 期，第 48—51 页。

⑭ 《诗经·鹿鸣》原三段诗为："呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙。吹笙鼓簧，承筐是将。人之好我，示我周行。呦呦鹿鸣，食野之蒿。我有嘉宾，德音孔昭。视民不恌，君子是则是傚。我有旨酒，嘉宾式燕以敖。呦呦鹿鸣，食野之芩。我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。鼓瑟鼓琴，和乐且湛。我有旨酒，以燕乐嘉宾之心！"

⑮ 梦月《音乐之子——陈田鹤大师传》，东方出版社 1993 年第 1 版。

⑯ 卢前（1905.3.2—1951.4.17），字冀野，江苏南京人。早年就读于东南大学中文系，师从词曲家吴梅教授。卢前、任中敏、唐圭璋被称为"吴门三杰"。1937 年后在中央大学文学系任教。1941 年在重庆当选为国民参议员。1942 年奉命任国立福建音专校长。1943 年 3 月赴重庆筹办礼乐馆。新中国成立后在南京以写作谋生。1951 年病逝。主要著作有《明清戏曲史》、《中国戏剧概论》，并作有歌词多首，如《国殇》（应尚能曲）、《本事》（黄自曲）等。

⑰ 歌词为：贝加尔湖上的雪啊 / 一望无际白啊 / 白的山 / 白的羊 / 白头苏武他只手持着汉节 / 他嚼毡毛 / 他吞白雪 / 与雪一样的寒 / 一样的高洁 / 在这冰天雪窟里 / 他度过十九年岁月。

⑱ 赵梅伯"序"，梦月《音乐之子——陈田鹤大师传》，第 2 页。

44 横看成岭侧成峰 远近高低各不同

——二三十年代中国音乐期刊巡礼

音乐期刊是一个国家音乐理论研究的窗口。时代学术风气差异，独立精神空间大小，意识形态影响浓淡，编辑眼光境界高下，在读者面前一览无余。二三十年代，我国各类音乐期刊如雨后春笋，纷纷涌现。这些期刊为后人留下了丰富音乐史料，也为现代音乐期刊积累了经验教训。现择其要者，略作巡礼。

《音乐杂志》，北京大学音乐研究会编印。自 1920 年 3 月出版至 1921 年 12 月，共发行两卷，每卷十期(其中五期为双月合刊)。1922 年起停刊。《音乐杂志》创刊号载有蔡元培《发刊词》。稿件来源以该社团导师王露、杨仲子、陈仲子、萧友梅以及李荣寿、黎锦晖等作者为主。文章内容既有传统乐器、乐谱、乐律之研究以及搜集的民间曲牌、祭孔曲谱，也有创作歌曲与西方音乐理论知识介绍，体现了新、旧文化交替时期中西音乐并存现象，也凸显出蔡元培“兼容并包”的办学思想。这是近代第一份有着广泛影响的音乐期刊，反映了五四新文化运动之后音乐启蒙阶段之特色。

《美育》(月刊)，中华美育会美育杂志社编。上海师范专科学校出版。1920 年 4 月创刊，1922 年 4 月因经费困难停刊，共出版七期。这是我国近代第一本美育杂志，以宣传美感教育和艺术民主化并探讨有关艺术教育问题为办刊宗旨。

《音乐界》(月刊)，1923 年 5 月创刊，至 1923 年 12 月共出版十

二期，1924 年起停刊。原由傅彦长①编，他在《普雷露提奥》（序言）中介绍该刊主旨是“宣传国乐，介绍欧美的音乐常识，希望国民乐派的成立，报告国内外的乐况，鼓吹国人对音乐的兴趣”。后改由私立上海音乐学校②编印。稿件来源于该校教师傅彦长、刘质平、仲子通、黄咏台等。其中，傅彦长文章载有三十五篇之多。

《音乐季刊》，由招伟民、祝湘石、罗伯夔、黄咏台编，上海中华音乐会出版。1923 年 8 月出版第 1 期，载罗伯夔《发刊词》。内容分“乐理”、“乐论”、“乐器”、“乐史”、“杂俎”、“曲谱”、“音乐消息”、“会务报告”等类，具有音乐业余社团刊物之普及性质。该杂志至 1925 年 4 月出版第 5 期后停刊。

《新乐潮》（月刊），北平爱美乐社编。1927 年 6 月创刊，至 1929 年 7 月共出版三卷十期。办刊宗旨在专题 25 中已述。

《音乐杂志》，国乐改进社编。1928 年 1 月创刊。原计划每月一期，只有前三期按时出版，由于经费原因，后成为不定期刊物。这是我国近代音乐期刊内容丰富、最具质量的刊物之一，既以国乐研究与改进为中心，又介绍西方音乐理论、作品与音乐家；既有刘天华创作的二胡、琵琶曲，也有赵元任等谱写之钢琴曲、歌曲。“五三惨案”后刊载《革命与国耻》特刊，显示了核心人物刘天华的进步倾向与务实作风，成为近代音乐刊物体现“五四”爱国精神的一面旗帜。至 1932 年 2 月，共出版发行十期。

国立音乐院与国立音专先后出版有《音乐院院刊》、《音》、《乐艺》、《音乐杂志》、《音乐月刊》、《林钟》等音乐期刊。

《音乐院院刊》（月刊），国立音乐院编。“根据本院‘输入世界音乐，整理我国国乐’之宗旨，出版《国立音乐院院刊》。”③1928 年 5 月创刊，共出三期。创刊号有蔡元培《国立音乐院院刊发刊词》，④并有《国立音乐院教职员一览》等资料。1929 年 8 月，国立音乐院改制为国立音乐专科学校，《音乐院院刊》随之告终。

《音》（月刊），国立音乐专科学校校刊。1929 年 11 月创刊。主编

先后由黎青(青主)、胡祖植、廖辅叔、何达安担任。初名《国立音乐专科学校校刊》,第3期起改名《音》。至1937年7月共出版六十三期。《音》刊载教育部“命令”、“训令”、“指令”,学校各项会议记录、布告、经济开支、音乐会节目单、年度学生姓名表、公函、校闻、动态,学生创作歌曲与歌词以及少量教师文章。事无巨细,均如实报道,事件、人物、时间、地点等等,简明扼要。《音》起到了国立音专校史“实录”之作用。

《乐艺》(季刊),国立音乐专科学校乐艺社编辑出版。主编黎青主。1930年4月创刊,1931年7月停刊,共出版一卷六期。乐艺社成立于1929年11月,发起人为萧友梅、胡周淑安、黄自、易韦斋、朱英、吴伯超6人,后有青主加入。社章宗旨为“培植高尚优美之音乐,凡旧乐的整理,新乐的创作与夫音乐的文学皆属焉”⑤。《乐艺》为“同人刊物”性质。“从刊物的组织者到刊物的组稿、编辑和发行都是由刊物所属社团或协会中的主要成员来承担,而刊物中的绝大部分作品与文章也基本是由这些成员来创作和撰写。”⑥来稿必登,文责自负,也不拒绝外稿。每季出版一册。封面为三色版音乐家画像,包含铜版插图4页,乐谱30页,文字80页。乐谱以发表新作为主。文字部分有音乐理论、创作、教学以至旧乐整理各种问题讨论,还有音乐史及音乐家介绍,印刷讲究。“九一八”后,商务印书馆以亏损为由,拒绝承担继续出版义务。《乐艺》随之停刊,乐艺社也趋于解体。

《音乐杂志》(季刊)。1933年初,音专师生组织了“音乐艺文社”,邀请蔡元培任社长,叶公绰任副社长。干事委员有韦瀚章、黄自、萧友梅、沈仲俊、龙沐勋、刘雪庵、胡静翔、戴粹伦、陈又新、满福民、劳景贤、丁善德等。⑦以主办音乐会和发行刊物为主。1933年3月31日和4月2日,“音乐艺文社”组织师生赴杭州西湖礼堂举行两场“鼓舞敌忾后援音乐会”。《音乐杂志》由韦瀚章、萧友梅、黄自任主编,交良友图书印刷公司刊印。1934年1月出版第1卷第1期,

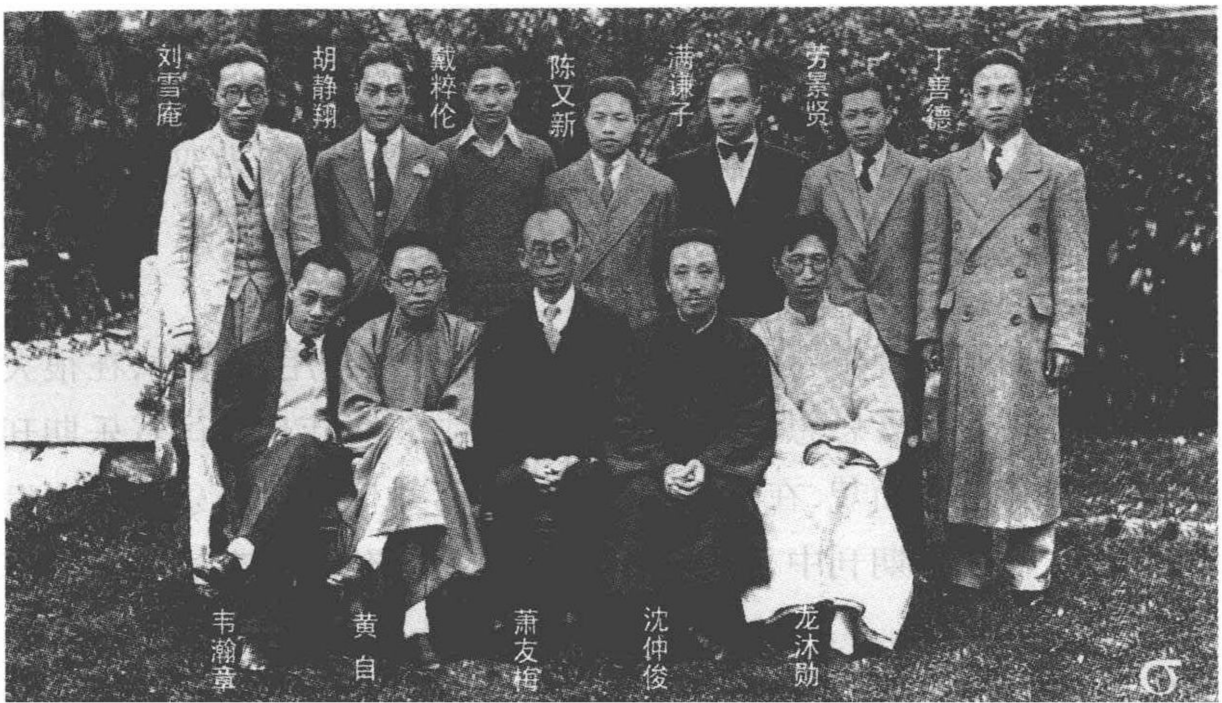


图 97　音乐艺文社干事会(1933)

同年 11 月出版第 1 卷第 4 期。由于亏本，良友公司申明不再继续刊印，经费无法落实，一年而终。音乐艺文社由此偃旗息鼓。⑧《音乐杂志》办刊风格较之《乐艺》更富于朝气与现实感。每期内容分“插图”、“乐谱”、“论著”、“诗歌”、“杂俎”、“乐艺消息”等栏目。1934 年前后，正是国立音专成绩斐然之岁月。音乐艺文社虽并不隶属于国立音专，但仍是以学校师生同人为文化群体的音乐社团组织。《音乐杂志》反映了国立音专鼎盛时期的学术成就与音乐创作面貌，但仍因经费问题半途夭折。

《音乐月刊》，陈洪编，国立音乐专科学校发行。1937 年 11 月创刊，1938 年 2 月出版第 4 号后停刊。刊物出版正是日军占领上海，国立音专陷于“孤岛”困境之时，体现了陈洪独力支撑音专办学的艰难环境下坚持出版音乐期刊的可贵精神。

《林钟》(不定期)，陈洪编。1939 年 6 月创刊，音乐院出版。⑨只出版一期。《林钟》已是国立音专奋斗十年来出版音乐期刊之“尾声”，当时黄自已谢世。其中刊有萧友梅《复兴国乐我见》、《键盘乐器输入中国考》、《给作歌同志一封公开的信》三文。中国音乐文化在日

军侵略下备受摧残，而《林钟》字里行间刻上岁月沧桑印痕。

《广州音乐》，广州音乐院⑩广州音乐编辑部于 1933 年 11 月创刊出版，至 1936 年上半年共出版三十二期（其中五期为双月合刊）。《广州音乐》1936 年秋因经济所迫停办。刊物发表的大量文章体现了编者提倡“纯正的音乐”的观念与主张。

音乐期刊在音乐界有着学术导向与凝聚力作用。同时，在很大程度上体现着编者思想倾向与美学观念。二三十年代我国音乐期刊均有各自特色与面貌，在一定程度上反映了中国近代音乐文化之发展历程。从这些期刊中，我们可以看到中国近代音乐走过的一步步或深或浅的脚印。

注释

---

① 傅彦长（1891—？），湖南宁乡人。早年就读于上海南洋公学。1917 至 1918 年曾游学日本，在东京音乐学校选修声乐。归国后曾为北京大学音乐研究会成员。20 年代任教于私立上海音乐学校。著有《音乐文集》（1929）、《音乐常识问答》（1930），并发表文学作品。

② 私立上海音乐学校在《音乐界》创刊号上刊登招生简章，办学宗旨为“宣传中国音乐，介绍欧洲音乐研究法，养成音乐专家及音乐教师”。学制分本科、普通科两种。前者修业四年，后者两年，招收中学毕业程度的学生。见孙继南编著《纪年》（增订本），第 68—69 页。

③ 常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》，第 6 页。该刊正式名称为《音乐院院刊》，但引文中的“国立音乐院院刊”乃蔡元培“发刊词”原话。——引者注

④ 蔡元培《国立音乐院院刊发刊词》，题于 1928 年 5 月 13 日。

⑤ 廖辅叔《记乐艺社》，《乐苑谈往》，第 320 页。

⑥ 胡天虹《评上海国立音专之音乐刊物——〈乐艺〉和〈音乐杂志〉》，《音乐艺术》2005 年第 1 期，第 48 页。

⑦ 韩国鐄《从音乐研究会到音乐艺文社——中国现代音乐史的进步》，韩国鐄著《自西徂东》（中国音乐文集），第 39—50 页。

⑧ 廖辅叔《谈音乐艺文社》，《乐苑谈往》，第 327—331 页。

⑨ 1938 年，国立音专迁至租界，对外改称“私立上海音乐院”，由陈洪化名陈白鸿出面负责一切事务。

⑩ 私立广州音乐院由马思聪、陈洪于 1932 年 3 月发起成立，马思聪任院长。1933 年马思聪离任后由陈洪接任院长。

§45 银屏金曲　交相辉映

——任光的电影歌曲创作

电影音乐优势在于拥有广泛观众作为传播媒介。30年代初有声电影传入我国，电影音乐、主题歌、插曲成为不可或缺的组成部分。这一新兴音乐品种，使得电影歌曲能够“飞入寻常百姓家”，推动了音乐面向大众化发展。其中任光的电影歌曲创作具有拓荒性意义。

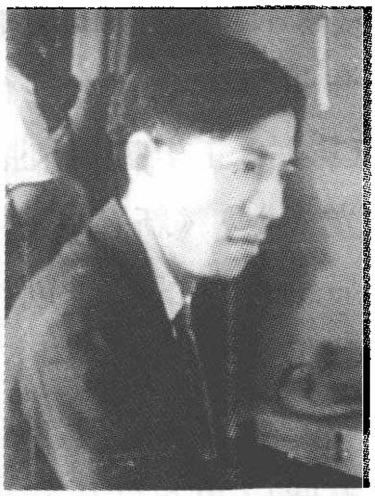


图98　任　光

任光(1900.11.9—1941.1.13)，浙江嵊县人。读小学时爱看家乡“的笃班”小戏，学会吹笛子、小号，拉二胡。1917年在嵊县中学毕业，考入上海震旦大学。1919年去法国，在巴黎勤工俭学，后到里昂大学音乐系学习，同时在亚佛钢琴制造厂学习调音技术。1924年被聘为驻越南河内分厂工程师兼经理。1928年回国，被上海法商经营的百代唱片公司聘为音乐部主任。30年代初，参加“中国左翼戏剧家联盟音乐小组”、“苏联之友社”音乐小组等组织。1933年进入电影界，通过为百代灌制唱片以及为电影配乐，积极从事歌曲创作活动。1937年再度赴法国学习音乐。1938年回国，在上海、武汉等地投身于抗战歌咏运动。1939年赴新加坡、马尼拉、仰光等地，在华侨中组织歌咏团，宣传抗战事业。1940年春回国，在重庆育才学校任教。同

年秋，应新四军军长叶挺邀请，到新四军战地文化处负责音乐工作。在“皖南事变”突围战斗中，为流弹击中，因抢救无效于1941年1月13日壮烈牺牲。①

1933年春，任光与聂耳首次合作为影片《母性之光》作曲配乐。聂耳写作《开矿歌》，他写主题歌《母性之光》及插曲《南洋歌》，这是他们电影音乐创作的开端。1934年，为影片《渔光曲》配乐，任光以主题歌《渔光曲》♪一举成名，奠定他在我国电影音乐发展史上的地位与影响。1934年6月14日影片在上海金城大戏院首映，恰遇上海六十年来罕见高温，但影片连续放映八十四天卖座不衰，《渔光曲》成为家喻户晓的电影金曲，开辟电影歌曲产生广泛社会影响的时代风尚。正如聂耳所说：“《渔光曲》一出，情形乃立变，其轰动的影响甚至形成了后来的影片要配上音乐才能够卖座的一个潮流。”② 1935年2月，影片《渔光曲》代表中国参加在苏联举行的国际电影节，获荣誉奖，成为我国近代第一部国际获奖影片。歌曲以凄婉哀伤的旋律和渔船在海面上漂浮起伏的特性节奏，抒发渔民凄苦生活，反映时代的压抑与苦闷，具有很强艺术感染力。

任光谱写的电影歌曲还有《燕燕歌》、《新凤阳歌》（影片《大路》插曲，1934）、《大地行军歌》（影片《空谷兰》插曲，1935）、《王老五》（影片《王老五》插曲，1935）、《采菱歌》（影片《凯歌》插曲，1936）、《月光光》♪、《新莲花落》（影片《迷途的羔羊》主题歌及插曲，1936）等，显示出他的音乐创作才华。《彩云追月》♪（1935）则是一首优秀民族器乐合奏曲，采用五声音阶写作，旋律委婉流畅，感情细腻抒情。③任光创作救亡歌曲以《打回老家去》（钢鸣词，1936）流传最为广泛。歌曲以重复性乐句刻画了一唱一和集体歌唱生动场景，曲调简洁，节奏坚定，显示了任光创作风格的变化。五幕歌剧《洪波曲》（安娥编剧，1940），取材于台儿庄战役，是我国较早以抗日战争为题材的歌剧，由任光作曲。《别了皖南》（又名《新四军东进曲》，1940）则是他最后一首歌曲作品。任光音乐创作既具有为一般老百姓乐于接受的

大众化风格，又有着抒情气息浓郁、民族韵味鲜明、情绪乐观明朗等多样化特色，深受广大群众喜爱。

任光自1932年“一·二八”事件后创作救亡歌曲《十九路军》，至1940年谱写《别了皖南》，八年时间中创作了四十余首歌曲，13部电影配乐，1部歌剧和3首民族器乐曲。④在他短暂一生的音乐创作中，最有影响的是电影歌曲作品。任光对电影音乐这一新兴品种做出了开拓性贡献。

任光歌曲多数由安娥提供歌词，两人发挥了词曲合作的作用。

安娥(1905.10.11—1976.8.18)，原名张式沅，河北获鹿人。1925年肄业于北京美术专科学校。同年加入中国共产党。1927年赴莫斯科中山大学学习。1929年回国。在上海中共中央特工部工作，并开始诗歌写作。1932年任百代唱片公司歌曲部主任，参加进步文艺活动。此后四年时间，写作大量电影歌曲与救亡歌曲词作。抗战爆发后，在武汉写作歌词《路是我们开》等，多由冼星海谱曲。武汉失守后，赴重庆、桂林、昆明、上海等地从事战地采访与文艺创作。1948年冬，与田汉从北平进入华北解放区。新中国成立后，先后在北京人民艺术剧院、中央实验歌剧院从事文艺创作。1956年秋中风，丧失工作能力。一生作有歌词八十余首，是我国近代较有影响的词作家与诗人。

图99　安　娥

安娥在1935年一篇文章中说：“一年来，中国电影对于音乐，特别是歌曲，感觉到非常的兴趣。于是每部影片，每个演员，只要可能的话，都要加上一两支歌曲，或是配上点音乐，才觉得是‘完全’了……一年来配声歌唱片以及声片，便大量的产生出来……种种不下二十余部歌片，四五十支歌曲……在贫乏的中国音乐中，却不能不说是好现象，所以我们先不必怎样羡慕欧美电影音乐进步到了某

种程度，也不必自惭形秽，中国的音乐电影怎样幼稚，我们只希望着，由这数星之火，渐渐燎起伟大的新音乐之原！”⑤对1934年以来我国电影音乐的发展及其特色做了简要概括与总结。

30年代中期是我国近代电影音乐最有光彩的一个阶段。黄自、聂耳、贺绿汀、冼星海等，都是这一领域有影响的作曲家，此外，沙梅⑥、吕骥、江定仙、夏之秋、黎锦晖等也创作了一些电影歌曲。1937年“七七事变”以后，电影厂多数停业，电影音乐创作暂时进入一个萧条时期。

有声电影兴起之后，一批作曲家和电影音乐（配乐、主题歌、插曲）形成一种“互动”关系。音乐家的名字随着影片问世而为人们更加熟悉，在电影音乐中救亡歌曲所起的传播作用尤为突出。聂耳创作的救亡歌曲大部分是为影片、话剧、小歌剧谱写的音乐作品，他在音乐创作上走出了一条新路。

注释

① 戴鹏海《从石匠的儿子到民族号手——作曲家任光》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，第422—432页。任光牺牲日期另一说为1941年1月7日。

② 聂耳《一年来之中国音乐》，原载1935年11月6日上海《申报》。见《聂耳全集》（下卷），第83页。

③ 有的材料写任光创作了4首民族器乐曲：《晚来香》、《彩云追月》、《花好月圆》、《春光舞》。其中《花好月圆》乃黄贻钧所作（1935）。

④ 同注①，第432页。

⑤ 安娥《中国电影音乐谈》，原载1935年6月《艺声》（创刊号）。见《中国近现代音乐史参考资料》第三编（1927—1937）第三辑《论文选辑》（油印本），第351页。

⑥ 沙梅（1909.11.22—1993.5.31），原名郑志，又名郑导乐。四川广安人。自幼为川剧迷。10岁赴重庆，1926年考入北京国立艺术专门学校，1928年入国立音乐院，1929年转学至北平大学艺术学院音乐系，1931年毕业后到上海艺术专科学校任教，1936年参加词曲作者联谊会。抗战爆发后，到武汉任职于军委政治部第三厅艺术处音乐科。1938年赴重庆。1941年起，先后任教于国立戏专、湖北师范学院音乐系、上海戏专歌剧系。1949年起长期在上海歌剧院工作。曾创作电影歌曲《峨嵋山歌》、《你问我的家乡吗》以及歌剧《红梅阁》等作品。

§46 1934 年是我的音乐年

——聂耳的歌曲创作

偶像是成功者的象征。长期以来，聂耳是中国近代音乐史上的偶像。一方面因为他是一位成功者，他的歌曲创作在抗日救亡时代发挥了重要作用；另一方面由于时代意识形态之需要，把他推向了人民大众革命音乐“一面光辉的旗帜”的历史地位。

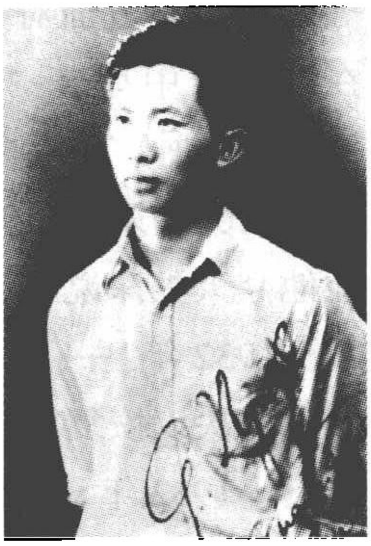


图 100　聂　耳

聂耳（1912.2.15—1935.7.17），乳名嘉祥，学名守信，字子义。祖籍云南玉溪，出生于昆明。父行医，兼营昆明“成春堂”药铺。1916 年因病亡故。母亲为傣族人，常给聂耳唱民间小调。1925 年聂耳小学毕业，考入云南第一联合中学。初中阶段学习笛子、二胡、三弦、月琴等民族乐器。1927 年考入云南省立第一师范学校。1928 年 11 月底离开昆明，至湖南郴州参加国民革命军第十六军“学生军”。1929 年 5 月回昆明原校继续读书。在演剧活动中结识进步学生张鹤（字天虚）。1930 年 7 月毕业。1930 年 7 月 10 日取道越南，乘轮船经香港，下旬到上海，在“云丰”申庄（经营香烟的店铺）当一名店员。①

聂耳到上海后曾给二哥聂子明写信说：“繁华的上海，藏污纳

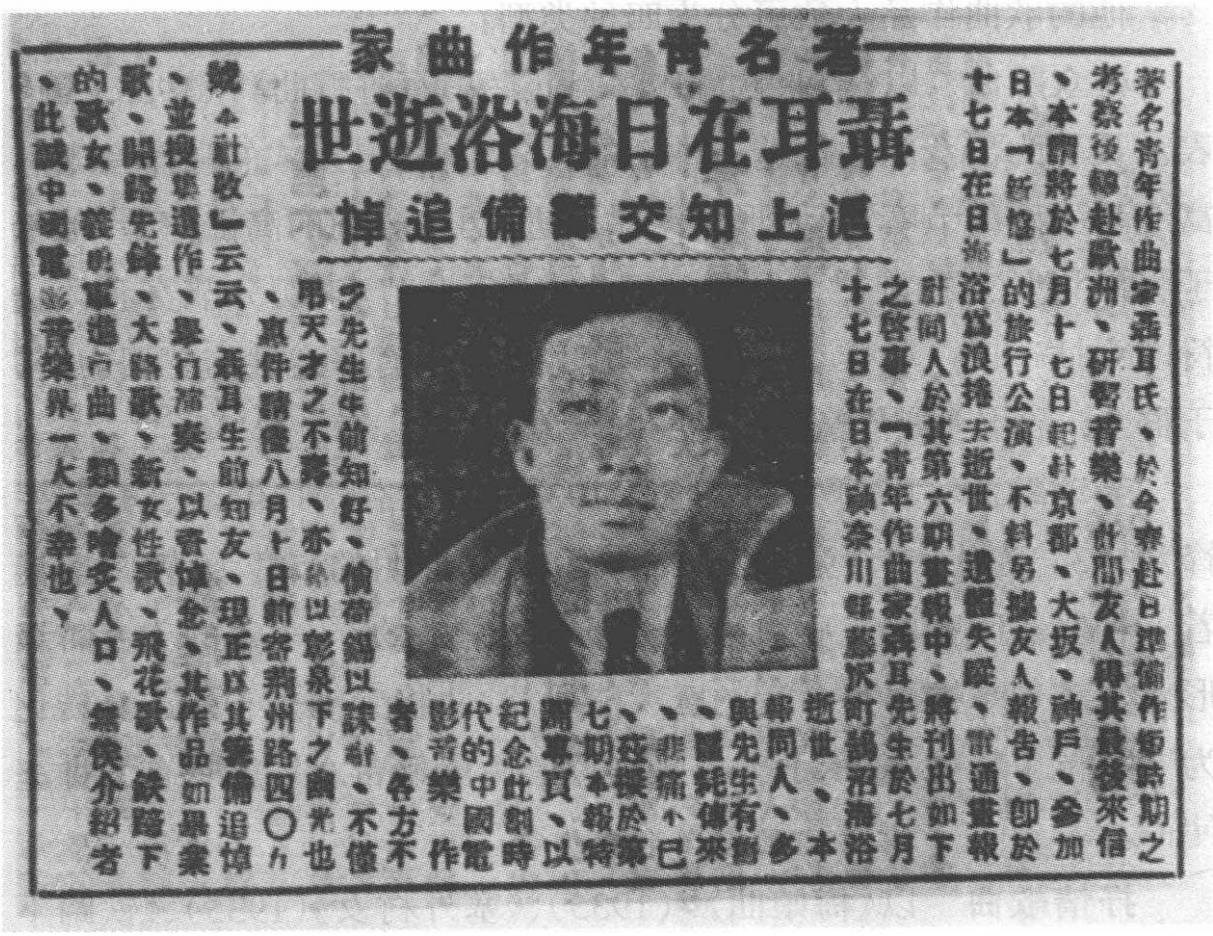
垢，您的弟弟早深深地感到。请您像以前一样地相信他，他决不会误入歧途的。”②1930 年 11 月他有了一笔额外收入，买了丰子恺《音乐入门》和《Hohmann》（霍曼）等书，走上自学音乐的道路。云丰商号因漏税罚款破产倒闭，1931 年 4 月 1 日，聂耳报考“联华影业公司音乐歌舞班”（以下简称“联华歌舞班”），由黎锦晖主考面试。8 日进行复试，录取后于 22 日搬进歌舞班，开始了他的专业音乐生涯。

在联华歌舞班，聂耳正式艺名为聂紫艺。他先向“小先生”王人艺③学琴，后随上海工部局乐队首席中提琴普杜什卡（Podushka Josef）学习。由于他听觉敏锐，歌舞班女孩戏称他为“耳朵先生”。同年 8 月，在“日记”中自己正式启用“聂耳”一名。④联华歌舞班为聂耳在学习音乐理论和参加艺术实践方面创造了良好环境与条件。有学者认为：“聂耳一生没有受过正规的音乐教育。他自幼喜好音乐，但他比较集中地学习音乐是在黎锦晖创办的‘明月歌剧社’中（1931 年 4 月—1932 年 8 月）。”并指出黎锦晖在曲调流畅顺口、善于细腻地刻画各种情绪、展示生动鲜明的形象、善于吸收民间音调、曲词结合得很好、节奏简单明了、音域普遍较窄、适合于一般群众演唱等风格特点方面对聂耳音乐创作所起到的影响与作用。⑤聂耳曾在“日记”中写道：“在锦晖处又谈及个人正当发展，也可鼓励起我努力的精神。”⑥后来又写：“午饭后到锦晖家，谈作中国歌曲和今后我们研究音乐的出路，应当从中国音乐上多用点功。我也常如此想，经他今天更深说一下，使我很兴奋。”⑦

1932 年“一·二八”抗战后，联华影业公司决定解散歌舞班。27 位成员决议恢复“明月歌剧社”，聂耳被选为负责音乐研究股的执行委员。1932 年 6 月初，聂耳参加“剧联”影评小组。⑧他的音乐思想发生急遽变化。6 月 15 的“日记”中写道：“我的革命的艺术的出路已渐渐入门了，努力去吧！。”同年 7 月发表《中国歌舞短论》一文。聂耳的革命音乐思想与黎锦晖的平民音乐理念产生巨大分歧。由于聂耳与明月歌剧社多数成员之间产生对立，8 月 5 日，该社召开全体大

会，会议决议请聂耳“暂时退出”。他结束了在这里度过一年零四个月的歌舞音乐生活。

1932 年 8 月 7 日，聂耳乘船离开上海赴北平。9 月 14 日报考北平艺术专科学校，未进入复试。他曾找托诺夫学习一个月小提琴，参加清华大学同学组织的为义勇军募捐晚会，并参与成立北平左翼音乐家联盟。11 月 6 日乘火车返回上海。回上海后，年底进入联华影业公司一厂工作。1933 年初加入中国共产党，参加“苏联之友社”音乐小组。3 月 21 日担任联华影业公司音乐股主任。同年春，为影片《母性之光》创作插曲《开矿歌》，开始了他的音乐创作生涯。1934 年 1 月，聂耳因进步倾向被公司解雇。2 月，报考国立音专小提琴选科，主考人法利国，未被录取。4 月 1 日，进入英国人经营的“百代唱片公司”负责录音工作，后升任音乐部副主任。这一年是聂耳音乐创作最为丰盛的一年。正如他自己所预言：“1934 年是我的音乐年。”⑨



著名青年作曲家

聶耳在日海浴逝世

滬上知交籌備追悼

著名青年作曲家聶耳氏、於今春赴日準備作短時期之考察後轉赴歐洲、研究音樂、此間友人得其最後來信、本願將於七月十七日起赴京都、大阪、神戶、參加日本「新協」的旅行公演、不料另據友人報告、即於十七日在日海浴為浪捲去逝世、遺體失蹤、電通畫報社同人於其第六期畫報中、將刊出如下之啓事、「青年作曲家聶耳先生於七月十七日在日本神奈川縣藤沢町鵠沼海浴逝世、本報同人、多與先生有舊、噩耗傳來、悲痛不已、茲擬於第七期本報特闢專頁、以紀念此劃時代的中國電影音樂作者、各方不少先生生前知好、倘荷錫以誄辭、不僅弔天才之不壽、亦所以彰泉下之幽光也、惠件請儘八月十日前寄荊州路四○九號本社收」云云、聶耳生前知友、現正以其籌備追悼、並搜集遺作、舉行演奏、以資悼念、其作品如畢業歌、開路先鋒、大路歌、新女性歌、飛花歌、鐵蹄下的歌女、義勇軍進行曲、類多膾炙人口、無俟介紹者、此誠中國電影音樂界一大不幸也、

图 101　上海《中华日报》(1935.7.25)

他创作《码头工人》、《毕业歌》、《大路歌》等14首电影歌曲。11月底，聂耳从百代公司主动请辞。1935年初，进入联华公司二厂担任音乐部主任。4月传来国民党要逮捕他的消息。⑩聂耳也想出国深造，先到日本，再去欧洲、苏联学习考察。4月18日聂耳抵达东京。7月9日到神奈川县藤泽市避暑。17日下午，与友人去藤泽鹄沼海滨游泳，不幸溺水身亡。⑪

聂耳自1933年春至1935年4月短短两年多时间中，创作了小歌剧《扬子江暴风雨》(含4首插曲)，30首话剧、影片主题歌、插曲与歌曲，共计35首歌曲作品。此外，还创作了《翠湖春晓》、《金蛇狂舞》和《山国情侣》3首民族器乐合奏曲。⑫聂耳主要通过30年代进步影片为载体进行歌曲创作，体现他围绕抗日救亡题材为中心而写作的特点。《告别南洋》●(田汉词，1935)是为田汉编剧《回春之曲》所写的插曲，抒发了抗日救亡的时代呼声。

他的歌曲作品大致可分为四种类型：

群众歌曲　以《毕业歌》(1934)和《义勇军进行曲》●(1935)为代表。聂耳为群众歌曲创造一种新的音乐语言，号角式的高昂音调和富于动力感的节奏律动，形成激昂奋进、勇往直前的高涨情绪。他善于将歌词长句在旋律上分割为短句，用附点节奏、切分节奏和休止符的穿插造成一种推动力。情绪明朗饱满，具有坚定性与感召力，易于群众广泛传唱，有着开拓性的时代意义。

劳动歌曲　以《码头工人》●(1934)、《大路歌》(1934)、《开路先锋》(1934)为代表，以强调节拍重音和强弱分明的节奏为特征，蕴涵着一种坚毅刚强的气质。第一次塑造觉醒了的、斗争着的工人阶级形象与表现掌握自身命运的巨大能量。歌曲将劳动号子的节奏转化为一种抗争精神，显示了工人阶级登上历史舞台之后所具有的神圣使命。

抒情歌曲　以《梅娘曲》●(1935)、《塞外村女》(1935)、《铁蹄下的歌女》●(1935)为代表，多以生活在社会底层的女性为创作题材。

音乐突出“第一人称”叙事口吻，具有倾诉性音调特征。感情真挚，旋律动人，出色塑造了不同社会职业女性形象。如《梅娘曲》中知识女性乐句连接的逻辑层次；《塞外村女》中朴实的农村民谣风格；《铁蹄下的歌女》中装饰音所体现歌女凄苦哀怨的情调，都恰如其分地表现了不同主人公的思想感情，有着曲曲不同之抒情特色。

儿童歌曲　以《卖报歌》(1933)、《小野猫》❷(1934)为代表。儿童歌曲创作的共性特征是音域较窄，节奏轻快活泼，旋律流畅自如。聂耳的儿童歌曲赋予了铸造儿童灵魂的历史使命。在儿童歌曲共有的特性之外，以更加向往未来的新生活为其特色。

聂耳的歌曲创作具有很高成功率，既体现了音乐创造活力，也反映了影片主题歌与插曲的广泛传播功能，更显示了作者在抗日救亡时期音乐创作思想性与艺术性高度统一的时代精神。

有学者认为：“用科学的态度将《义勇军进行曲》做实事求是的分析，就不难发现，这首歌曲的曲式，是完全受另外一种原则所支配。这种不同于方整形对称结构的长短型数列结构原则，为我们揭示了一种崭新的曲式天地，它既是传统的方整形结构的否定，又是其补充，而《义勇军进行曲》则恰巧是这种新的数列结构的典范。从这里也可以看到聂耳的无与伦比的才华。”文章以《义勇军进行曲》乐句黄金分割线的逻辑安排分析作为论证依据。同时，这样的黄金分割线所体现的长短型数列结构，在《开路先锋》、《告别南洋》、《梅娘曲》、《饥寒交迫之歌》、《铁蹄下的歌女》、《小野猫》、《飞花歌》、《前进歌》等歌曲中都不同程度存在，论证了聂耳是“我国现代歌曲中运用数列结构的伟大开拓者”。⑬

冼星海多次高度评价聂耳的音乐创作，说“他创造出中国历史上所没有的一种民众音乐”⑭。冼星海还说：“他的作品能够反映中国群众的需要，为千百万群众所接受与传诵。他是新音乐的创造者，利用民谣形式加上新内容的第一人。”⑮强调了聂耳歌曲创作所达到的时代高度。

聂耳是一位罕见的音乐天才。他的不朽，在于中华民族面临生死存亡的危急时刻，将音乐在抗日救亡中的作用推向了一个新的时代境界。在我国近代音乐文化发展整体过程中，聂耳的歌曲创作无论在内容与手法上均有着突破性的意义与成就。

注释

① 向延生《中华人民共和国国歌的作曲者——作曲家聂耳》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第214—234页。

② 聂耳《致二哥》(1930年8月31日)，《聂耳全集》(下卷)，第123页。

③ 王人艺(1912.9.15—1985.3.14)，原名王人藜。原籍湖南浏阳，出生于长沙。1926年入武昌美术专门学校学习。1928年与妹妹同入“美美女校”。黎锦晖为他改名王人艺，为他妹妹王庶熙改名王人美。1929年2月中华歌舞团在南洋演出后，王人艺在新加坡随一菲律宾小提琴乐手正式开始学习小提琴；10月回沪后随上海工部局乐队首席中提琴普杜什卡学习；1930年去北京又随托诺夫学习。1931年2月考入国立音专，不久因故退学。1932年1月回联华歌舞班。1935年10月以实习生身份参加上海工部局乐队演出，并担任小提琴独奏。1937年9月至武汉艺专教学；1938年7月赴重庆加入励志社乐队；1940年担任中华交响乐团乐队首席，1942年任指挥；1942年12月加入国立音乐院实验乐团担任乐队首席；1945年8月被聘为国立音乐院小提琴教授。新中国成立后，在上海音乐学院从事小提琴教学工作三十六年。见王勇主编《人琴合一·艺海天涯——王人艺先生辞世二十周年纪念》，上海文艺音像出版社2006年发行。

④ 聂耳“日记”1931年8月16日中写“The passed Nie Shou-Sin was not the Niel of this time”(译意为：过去的聂守信不是现在的聂耳)。见《聂耳全集》(下卷)，第289页。

⑤ 项阳《略论聂耳对黎锦晖创作经验的汲取》，《音乐艺术》1986年第2期，第32—35页。

⑥ 聂耳“日记”(1931年9月18日)，《聂耳全集》(下卷)，第306页。

⑦ 聂耳“日记”(1932年6月2日)，《聂耳全集》(下卷)，第412页。

⑧ “中国左翼戏剧家联盟影评小组”以开展革命音乐活动为主旨，领导人为田汉，成员有聂耳、任光、安娥、吕骥、张曙、孙师毅等。

⑨ 聂耳“日记”(1934年1月29日)，《聂耳全集》(下卷)，第516页。

⑩ 关于聂耳出国去日本的原因，一般均持此说。李业道《吕骥评传》(人民音乐出版社2001年6月第1版，第29页)中说：“吕骥不太同意聂耳出国，和聂耳当面谈过。”因此，这一说法是否有确凿史料依据，尚待考证。

⑪ 关于聂耳游泳溺水身亡的经过，《国歌作曲者——聂耳》一书有较为详细记述：

"1935年7月17日，下午聂耳与朝鲜朋友李相南、房东滨田实泓的姐姐丸山小姐及九岁的外甥厚，他们共四人一起到鹄沼海滨去游泳。那天，风浪很大……聂耳在水深齐胸的地方独自游。一个多小时后，另三个人都上了岸，却不见聂耳……他们连忙通知监视所。房东滨田实泓得到消息，赶到海岸，那已是傍晚六时左右。第二天……在游泳地点西南约30米处的海底，打捞起了聂耳的遗体。……看到聂耳口里流着少些血，头上也出了少许血，经医生检验为溺水窒息而死。藤泽町町长签发了死亡认许书。"王之平《国歌作曲者——聂耳》，上海教育出版社1999年5月第1版，第134页。

⑫ 聂耳于1934年夏在上海百代唱片公司时组建了"百代国乐队"，又名"森森国乐队"。曾排练、录制了《翠湖春晓》、《金蛇狂舞》、《昭君出塞》、《孟姜女》、《虞舜熏风曲》、《高山流水》、《山国情侣》等民族器乐合奏曲。1935年聂耳赴日本后，"百代国乐队"由任光主持，录制了《彩云追月》、《花好月圆》等作品。

⑬ 童忠良《论〈义勇军进行曲〉的数列结构》，中国聂耳、冼星海学会编《论聂冼——1985年中国聂耳、冼星海音乐创作学术讨论会论文集》，第183—197页。

⑭ 冼星海《聂耳，中国新兴音乐的创造者》，原载1938年7月17日武汉《新华日报》之"聂耳先生逝世三周年纪念特刊"。见《冼星海全集》(1)，《冼星海全集》编辑委员会编，广东高等教育出版社1990年12月第1版，第30页。

⑮ 冼星海《在抗战中纪念聂耳——为聂耳逝世四周年而作》，1939年7月17日于延安"鲁艺"。见《冼星海全集》(1)，第45页。

§47 工农兵学商　一齐来救亡

——左翼音乐家与救亡歌曲创作

音乐作品的历史价值在于需要反映时代大众的灵魂与呼声。在日本军国主义疯狂侵略中国，中华民族面临着生死存亡时刻，参加“左翼文化运动”的成员，以写作救亡歌曲为历史使命，对进一步掀起抗日救亡歌咏运动高潮做出了重要贡献。

1930年3月2日，中国共产党领导下的革命文学团体“中国左翼作家联盟”(简称“左联”)在上海成立。“左联”以宣传无产阶级文艺思想，批判国民党官方文学与资产阶级文学，积极提倡革命文艺创作，努力培养新人为目标。其后，1930年8月在上海成立“左翼戏剧家联盟”(简称“剧联”)，田汉任执行委员会书记。随后音乐界成立“苏联之友社”音乐小组①、“左翼戏剧家联盟”音乐小组②等组织。1935年8月1日，中共中央发表《为抗日救国告全体同胞书》(又称“八一宣言”)，提出停止内战，一致抗日。1936年初，为建立文艺界抗日民族统一战线，上述团体宣告自动解散。“左联”作为组织形式存在，不过五年多时间，但作为一种文艺思潮，则长期地影响着我国文学艺术事业的发展。③

“左联”及其下属组织宣告解散后，1936年初，由吕骥、孙师毅(施谊)出面成立“词曲作者联谊会”④，目的在于团结更多爱国音乐家，但由于成员思想倾向和艺术观念分歧，同年秋，吕骥发起成立

“歌曲研究会”⑤。现将“左联”代表性音乐家列举如下：

图 102 吕 骥

吕骥（1909.4.23—2002.1.5），湖南湘潭人。1924 年考入湖南省立第一师范。1927 年转至长沙第一中学，同年底到上海。后曾在扬州、武汉、泉州等地教学。1930 年 8 月，以吕展青名考入国立音专钢琴选修科，师从欧萨可夫，因语言不通，实在学不下去，1931 年转入师范科。一个月后又转入钢琴选科，同时选修声乐。同年 4 月，因经济困难，辍学回武汉，任小学音乐教师。1931 年 9 月，再次考入国立音专声乐选科，并通过盛家伦加入“剧联”。“一·二八”抗战后，离开上海去武汉。1934 年春，吕骥第三次考入国立音专，继续从周淑安选修声乐。10 月，应聘到上海电通电影公司音乐组工作。1935 年 2 月，加入中国共产党。吕骥在“左联”下属各音乐组织中居有核心地位。1937 年初，参加“上海、北平文化界慰问团”赴绥远，在北平、山西等地开展群众歌咏运动。1937 年 10 月 29 日抵达延安。12 月由抗日军政大学调至陕北公学任教。1938 年初，参加筹建鲁迅艺术学院，任音乐系主任。1939 年 3 月，创办“民歌研究会”，后改名“中国民间音乐研究会”，任会长。1948 年任沈阳鲁迅艺术学院院长。新中国成立后，曾任中央音乐学院副院长，中国音乐家协会主席、名誉主席等职务。⑥

吕骥歌曲创作代表作有《示威歌》（1934）、《新编“九一八”小调》♪（1935）、《中华民族不会亡》（1936）、《保卫马德里》（1936）、《武装保卫山西》（1937）、《抗日军政大学校歌》♪（1937）、《开荒》（1939）、大合唱《凤凰涅槃》（1941）等。《新编“九一八”小调》具有民间风味与叙事歌曲相结合的特色，在救亡歌咏运动中产生较大影响。

吕骥发表音乐理论文章，有《如何制作小学音乐教材》（1933）、《反对毒害音乐》（1934）、《中国新音乐的展望》（1936）、《新音乐的现

阶段》(1936)、《伟大而贫弱的歌声》(1936)、《抗战后的音乐运动》(1938)等。中共中央发表“八一宣言”,并倡议组织全中国的国防政府后,1936年4月,吕骥发表《论国防音乐》⑦一文,提出“国防音乐应该以歌曲为中心”的主张。在另一篇文章中,他提出“……新音乐不是作为抒发个人的情感而创造的,更不是凭了什么神秘的灵感而唱出的上界的语言,而是作为争取大众解放的武器,表现、反映大众生活、思想、情感的一种手段,更负起唤醒、教育、组织大众底使命”⑧。对新音乐运动的性质、任务和发展前途进行了理论阐述。吕骥是我国左翼新音乐理论的重要开拓者之一。

张曙(1908.9.18—1938.12.24),安徽歙县人。原名恩袭,字绍裘,乳名五喜。5岁学习二胡、三弦,演娃娃戏。8岁学会吹、拉、弹、唱。1921年随父亲到浙江衢州读高小。1923年考入省立八中,曾在学校组织演唱昆曲业余组织“国声社”。1927年考入上海艺术大学音乐系。校长田汉发现他很有音乐天赋,介绍他参加“南国社”。1928年9月考入国立音乐院,次年,创作并演出歌剧《王昭君》。1930年11月因无故缺课过多受退学处分。后因参加“自由运动大同盟”被捕。1932年底出狱。1933年重返国立音专学习。同年经田汉介绍加入中国共产党,并为他改名张曙,参加“苏联之友社”音乐小组等左翼音乐组织活动。1934年至长沙明德中学任音乐教员,发起倡议中小学音乐教师组织“紫东艺社”,开展群众性歌咏活动。1937年11月,张曙在纪念孙中山总理诞辰组织的歌咏大会上指挥大合唱,会后组织四千余人歌咏游行。同年底到武汉。1938年3月国民政府军事委员会政治部第三厅⑨成立后,任戏剧音乐科中校主任科员,负责音乐方面领导工作。同年10月25日,随第三厅撤退到湖南。长沙大火后,于12月10日撤退至桂林。12月24日中午大批日机轰炸时在家中遇难牺牲。⑩

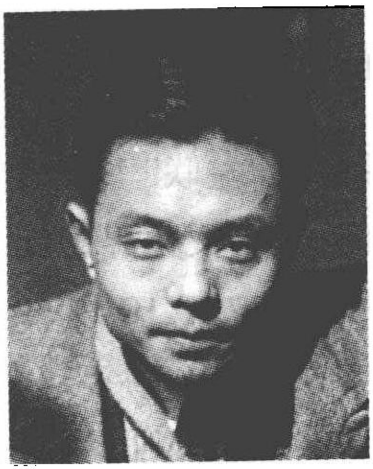


图103　张　曙

张曙一生创作歌曲二百余首。代表性作品有《车夫曲》●（1936），《保卫国土》（1937）、《卢沟问答》（1937）、《胜利的明天》（1937），《赶豺狼》（1938）、《日落西山》●（1938）、《洪波曲》（1938）、《丈夫去当兵》（1938）等，其中不乏抒情细腻、具有浓郁民间气息的作品。《丈夫去当兵》是一首抗战中开叙事歌曲先河之作。歌曲采用说唱音乐风格，与老舍歌词风格极为协调，民族风味浓郁，结构紧凑严密。《日落西山》将山歌、抒情性和进行曲三种风格糅合于一首短小的歌曲之中，显露了他出色的创作才华。

图104　麦　新

麦新（1914.12.5—1947.6.6），祖籍江苏常熟，出生于上海。原名孙培元，曾用名孙默心、铁克。1929年进美商开办的美亚保险公司做练习生、职员。1935年5月参加“民众歌咏会”。1936年和孟波负责编印《大众歌声》，至1938年共出版三集。1937年9月，参加国民党第八集团军战地服务队，赴浙江、江西等地进行抗日宣传。1938年1月加入中国共产党。1940年经由桂林、重庆赴延安。在“鲁艺”音乐部音乐研究室工作，兼任音乐部党支部书记。1945年10月1日奉命转赴东北解放区。曾担任开鲁县委组织部长、宣传部长等职。1947年6月6日在参加县委会议返回途中遭遇土匪袭击牺牲。⑪

麦新一生共创作37首歌词和67首歌曲。他从歌词写作走上音乐创作道路。《“九一八”纪念歌》、《妇女进行曲》、《只怕不抵抗》（均为冼星海曲），《保卫马德里》（吕骥曲），《牺牲已到最后关头》（孟波曲）等都是他写的歌词作品。作词、作曲的歌曲有《马儿真正好》（1936）、《大刀进行曲》（1937）、《游击队歌》（1937）等。以《大刀进行曲》●最为著名，这首歌曲在抗日歌咏运动中具有广泛影响。

孙慎（1916.1.6—　），浙江省镇海县人。原名孙立成，曾用名孙家

图 105　孙　慎

谟、孙学毅。20 年代末赴上海求学。1933 年在中国国货公司任职员。1935 年加入“左联”，参加“业余合唱团”、“词曲作者联谊会”等团体。1937 年加入中国共产党。9 月到达武汉。1939 年 8 月起在广东第四战区任特支书记、干部训练团教官等职。1945 年 4 月到昆明，担任新中国剧社合唱指挥。1946 年春赴广州，编辑《新音乐》(华南版)，同年秋赴上海，参与创办中华音乐院。1948 年担任《时代日报》副刊《新音乐》主编。新中国成立后，曾担任《人民音乐》主编，人民音乐出版社社长，后任中国音乐家协会秘书长、副主席、书记处书记等职务。⑫

孙慎在参加“歌曲研究会”期间，创作《救亡进行曲》、《前进》、《缉私歌》等歌曲作品。他说：“‘歌曲研究会’实际上是一个群众歌曲的训练班。它的活动也是每星期一次，时间都在星期日的下午。前一时期偏重于学习作曲的理论与技术，自学为主，集体讨论……1936 年下半年以后则较多地讨论具体的歌曲创作和研究如何创作当前需要的新的作品。”⑬ 歌曲作品以《救亡进行曲》●(钢鸣词，1935)最有影响。“工农兵学商，一齐来救亡”，以激昂音调与进行曲节奏唱出中国人民要求收复失地、打倒日本帝国主义、枪口对外的呼声，有着广泛团结社会各界人士一致抗日的时代意义。

图 106　孟　波

孟波(1916.2.14—　)，江苏常州人。原名孟绶曾。少年时代因家庭贫困到上海当学徒谋生。1935 年参加“民众歌咏会”。不久，参加“业余合唱团”、“歌曲研究会”等团体，开始自学和声与作曲。1936 年，创作《工人读书歌》、《长工歌》等歌曲，其中《牺牲已到最后关头》(麦新词)在全国广为流传。1937 年，担任战

时服务团组织部长，并到浙江、江西等地开展救亡歌咏宣传工作。1941 年初，任“鲁迅艺术学院华中分院”（苏北盐城）教务科长，1942 年到延安，曾任“鲁艺”音乐系教员、“鲁艺”戏剧音乐系资料室主任等职。新中国成立后，曾在天津、广州等地文化部门担任领导工作。1958 年后，历任上海音乐学院副院长、上海市文化局局长、上海市委宣传部副部长、全国文联委员等职务。⑭

图 107 周巍峙

周巍峙（1916.6.13— ），江苏东台人。原名周良骥。14 岁到《申报》当练习生。1932 年后曾在邹韬奋、李公朴身边工作，阅读大量文艺作品并练习写作，后任《读书生活》半月刊助理编辑。18 岁时一面在李公朴处当秘书，一面自学音乐理论知识。1935 年参加“民众歌咏会”、“歌曲研究会”等团体。1936 年 7 月编选救亡歌曲集《中国呼声集》出版。1937 年 8 月赴山西太原进行宣传组织工作。太原失陷后，至临汾参加八路军。1938 年 3 月参加西北战地服务团。同年 7 月加入中国共产党。8 月 1 日到延安。11 月率西战团到晋察冀边区工作。1944 年任“鲁艺”音乐系助理员，后任鲁艺文工团副团长。新中国成立后曾任中央实验歌剧院院长，文化部副部长、代部长、第一副部长，中国音乐家协会顾问等职务。⑮

周巍峙 1936 年开始创作歌曲。《上起刺刀来》（孙师毅词）曾在全国传唱。小歌剧《相信谁》的主题歌《我们坚决像铁像钢》（邵子南词，1939）在边区十分流行。此外，还创作有《保卫晋察冀》（1940）、《八路军与孩子》（1941）、《少年进行曲》（1942）、《天上有太阳》（1943）等群众歌曲与合唱作品。

在神圣的抗日战争事业中，救亡歌曲创作始终是中华民族音乐家共同的使命与历史职责。自萧友梅、黄自等爱国音乐家创作早期救亡歌曲，到聂耳、冼星海等左翼音乐家创作救亡歌曲，将抗日救亡

歌咏运动推向高潮，是一个事物过程的两个阶段。史学研究无须将两者分割开来或对立起来。故意贬低萧友梅、黄自，抬高聂耳、冼星海，更不是历史唯物主义者应有的胸襟与态度。这样的历史经验与教训，值得音乐史学界进行反思与总结。

正如新中国成立后曾长期担任我国文化界领导工作的周巍峙所说：“我们对过去很多音乐界的情况，历史的发展、人物的研究都缺乏必要的知识和系统的研究，在某些方面表现得很幼稚……所以说什么人一贯正确，本身就不是马列主义的……这些都和我们的无知与偏见有关，无知，在一定条件下会发展成狂妄，而狂妄就会乱说，产生十分消极的作用。历史是抹杀不掉的。我认为最重要的是要实事求是地看问题。离开实事求是，研究就没有价值，而只有误导。”⑯他还说：“‘左’的思潮的影响，在30年代就有，……除了救亡派，天下都是资产阶级。……总之我们的音乐史不要写成“救亡音乐史”。这样，我们写历史才能比较公正、客观。”⑰周巍峙讲话体现了老一辈左翼音乐家回顾历史的客观态度和人文精神力量。

在中国近代音乐史上，救亡歌曲创作是闪烁着时代精神的光辉一页，也是中华民族宝贵的文化财富。重温中国人民曾经高唱过的抗日救亡歌曲，每一个音符都是中国音乐家们沸腾热血、爱国意志与忧患意识的化身。这正是音乐文化历史价值之所在。

注释

① “苏联之友社”音乐小组（又名“中国新兴音乐研究会”），以学习与研究苏联歌曲、讨论中国新音乐创作与理论问题为主要宗旨。1933年春，由任光、安娥、聂耳、张曙等在上海发起成立。

② “左翼戏剧家联盟”音乐小组，1934年春在上海成立，成员有田汉、聂耳、任光、张曙、吕骥、安娥等。

③ 有的著作认为：“以‘左联’为核心的无产阶级文学运动，在其后期又从苏联引入了‘社会主义现实主义’的口号……对这个口号及相关理论比较系统的介绍见之于1933年11月周起应（周扬）发表的论文《关于‘社会主义现实主义与革

命浪漫主义'》……这个口号一传入就有些变形。不过，文章还是批评和反省了左翼文学长期存在的一种偏向，即'忽略了艺术的特殊性，把艺术对于政治、对于意识形态的复杂而曲折的关系看成直线的、单纯的'。由于周起应在'左联'的领导地位，他这篇文章几乎给此后左翼文坛对创作方法的探求定下了调子，即既吸收了'社会主义现实主义'中有利于现实主义恢复与发展的因素，又不能从根本上摆脱'左'倾机械论的束缚。"见钱理群、温儒敏、吴福辉《中国现代文学三十年》(修订本)，北京大学出版社1998年7月第1版，第154页。

④ "词曲作者联谊会"，或称"歌曲作者协会"，主要成员有安娥、吕骥、任光、张曙、周巍峙、孙慎、孟波、麦新、沙梅、冼星海、周钢鸣等人，还有贺绿汀、许幸之、江定仙、刘雪庵、龙榆生、塞克等词曲作家。

⑤ "歌曲研究会"1936年秋成立于上海，成员有孙慎、孟波、麦新、周钢鸣、联抗、华嘉、张恒等十多人，至抗战爆发因成员多数离沪而停止活动。

⑥ 李业道《吕骥评传》。

⑦ 吕骥《论国防音乐》，原载《生活知识》1936年第1卷第12期。见《吕骥文选》(上集)，人民音乐出版社1988年8月第1版，第3—9页。

⑧ 吕骥《中国新音乐的展望》，原载《光明》1936年第1卷第5期。见《吕骥文选》(上集)，第10—16页。

⑨ 国民政府军事委员会政治部第三厅，1938年4月1日成立于武汉，周恩来任国民政府军事委员会政治部副部长，直接领导政治部第三厅的工作。是国共合作抗日时期建立的主管宣传工作机构，郭沫若任厅长，后迁至重庆。下属10个演剧队、4个抗日宣传队和1个"孩子剧团"。

⑩ 汪晓鹏《九歌传四海　一死足千秋——作曲家张曙》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第1—11页。

⑪ 陈美琦《一团炽热的火　一支时代的歌——作曲家麦新》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第508—519页。

⑫ 伍雍谊《为革命斗争而歌唱——作曲家孙慎》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第574—585页。

⑬ 孙慎《我是怎样开始音乐学徒生涯的》，《音乐研究》1996年第2期，第3—6页。

⑭ 成莫愁《把音乐献给时代和人民——作曲家孟波》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第599—609页。

⑮ 叶林《革命音乐的先行者与新中国音乐事业的建设者——作曲家周巍峙》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第640—659页。

⑯ 李岩《蓦然回首——纪念黎锦晖先生诞辰110周年学术研讨会述要》，《人民音乐》2002年第2期，第46—49页。

⑰ 李岩《冬来了，春还会远吗？——纪念黎锦晖诞辰110周年学术研讨会要点实录》，《中国音乐学》2002年第1期，第141—144页。

§48 国仇家恨　集于一身

——何安东的音乐创作

历史记忆不能淡化。日本发动惨绝人寰的侵华战争给中国人民造成深重灾难。爱国音乐家纷纷创作救亡歌曲，鼓舞全国军民同仇敌忾抗击日军暴行。为此，许多音乐家付出家破人亡的血泪代价。何安东一生仿佛是抗日战争中民族悲剧的一个历史缩影。

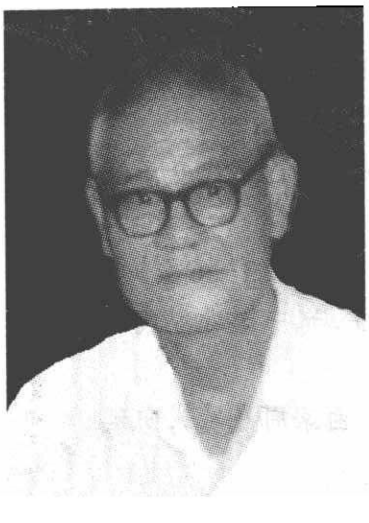


图 108　何安东

何安东（1907.3.8—1994.8.31）①，祖籍广东顺德，出生于广东江门。1922 年其父到岭南大学工作。他先在岭南大学附小就读，后升入附中学习，并参加岭南大学乐队。当时冼星海为乐队指挥，两人关系十分密切。他回忆说：“星海比我大两岁，他学习勤奋，成绩优异，诗和书法都很好，在音乐方面更显露了他出众的才华，竹箫和黑管吹奏得尤为出色。岭大每次举行晚会，都少不了他的节目。由于对音乐的共同爱好，我和星海成了非常要好的同学，并且做了我的黑管老师。”② 冼星海离校后，何安东接任乐队指挥。1926 年他随一位名为 Gonzalez 的菲律宾人学习小提琴。1928 年入岭南大学学习，大二时休学。先后在岭南大学附中和培正中学任音乐教师。1930 年随一位立陶宛人 Ore 教授学习钢琴与和声理论，打下较扎实的音乐

理论基础。同年，陈洪与马思聪在广州创办管弦乐队，何安东曾任乐队首席。1932 至 1934 年间在私立广州音乐院任教。自 1929 至 1936 年，他主要职业是在培正中学任音乐教员。1938 年广州沦陷，何安东随岭南大学附中迁往香港，同时参加抗日演出活动。1941 年香港沦陷。1942 年，他被日军抓进监狱。1943 年冬回广州。1944 年健康有所好转，继续从事音乐创作。新中国成立后，何安东曾当选为广州市第一届人大代表。1956 年担任中国音乐家协会广东分会副主席。1957 年被错划为“右派”。“文革”中再度受到冲击。③ 1979 年获平反。1980 年当选为第二届中国音乐家协会广东分会副主席。1994 年病逝，享年 87 岁。

何安东是我国早期从事救亡歌曲创作的音乐家。九一八事变后，他创作了《奋起救国》(1931)和《民族精神》(1932)两首救亡歌曲，成为站在时代斗争前列作曲家之一。1932 年，这两首歌曲被美国胜利公司(R.C.A.Victoe)灌制唱片出版，在全国广为流传。1937 年 7 月 3 日，经何安东认可的《广州市第一届音乐座谈会宣言》发出倡议：“时代需要我们！中华民族需要我们！从今天起，我们要团结起来，在民族复兴的大运动里，在统一政令之领导下，向着我们共同的目标，完成我们音乐界的时代的使命。”④ 这一宣言，表达了爱国音乐家正义凛然的抗战决心。何安东以更高爱国热忱投入救亡歌曲创作，先后谱写《保卫中华》(1936)、《全国总动员》(1936)、《烽火恋歌》(1936)、《大众的歌手》(1936)、《保卫大广东》(1936)、《七七进行曲》(1937)、《八一三进行曲》(1937)等歌曲作品。其中，《保卫中华》、《全国总动员》、《大众的歌手》三首歌曲均在全国广泛流传，为推动抗日歌咏运动做出了贡献。此外，还创作一些艺术歌曲与会歌、校歌。代表性作品如《山中》(1934)、《两个月亮》(1934)、《广西航空学校校歌》(1935)、《壁画词》(1937)、《前程万里》(1937)、《运动会歌》(1937)等。

何安东一生创作多种形式的音乐作品，据《何安东作品集》不完

全统计，有救亡歌曲、群众歌曲 18 首，艺术歌曲 6 首，少儿歌曲 41 首，校歌、会歌 11 首，英文歌曲 7 首，小提琴作品 5 部。⑤

何安东理论文字并不太多。1937 年，他在一篇文章中说："作和声练习时不是在作曲，作曲时已是在创造了，要根据所学的打一条出路，将自己表露无遗。呆板的和声学的奴隶作曲，并不是作曲，而是在砌音符。"⑥ 显示他强调重视音乐创作技术层面的观念主张。新近发现何安东译文《钢琴视奏的学习》，也展示了他对艺术细节方面的重视。⑦

何安东一生遭遇极为坎坷。由于 30 年代谱写大量抗日歌曲，1942 年在香港时被日军抓进赤柱监狱，在他身上使用种种酷刑，险遭杀害。1943 年冬出狱，被"驱逐出境"回到广州。同年，父亲何福嗣在乐昌寓所门口用英语责骂日军，被捆于树上全身淋上汽油活活烧死。怀有身孕的三姐抱着一岁多女儿由家里冲出抢救父亲时，被日本兵一边喊着"花姑娘"一边追到乐昌县城桥上跳入河中溺死。一天之内，何安东一家四口死于日军之手。这样的国仇家恨集于一身之深仇大恨，可谓刻骨铭心，没齿难忘。何安东性格直率、敢于直言。新中国成立后，在广州教师进修学院任音乐教师，深受学生爱戴，称他为音乐"活词典"。同学都说："'何老师上至天文，下至地理，古今中外，无所不

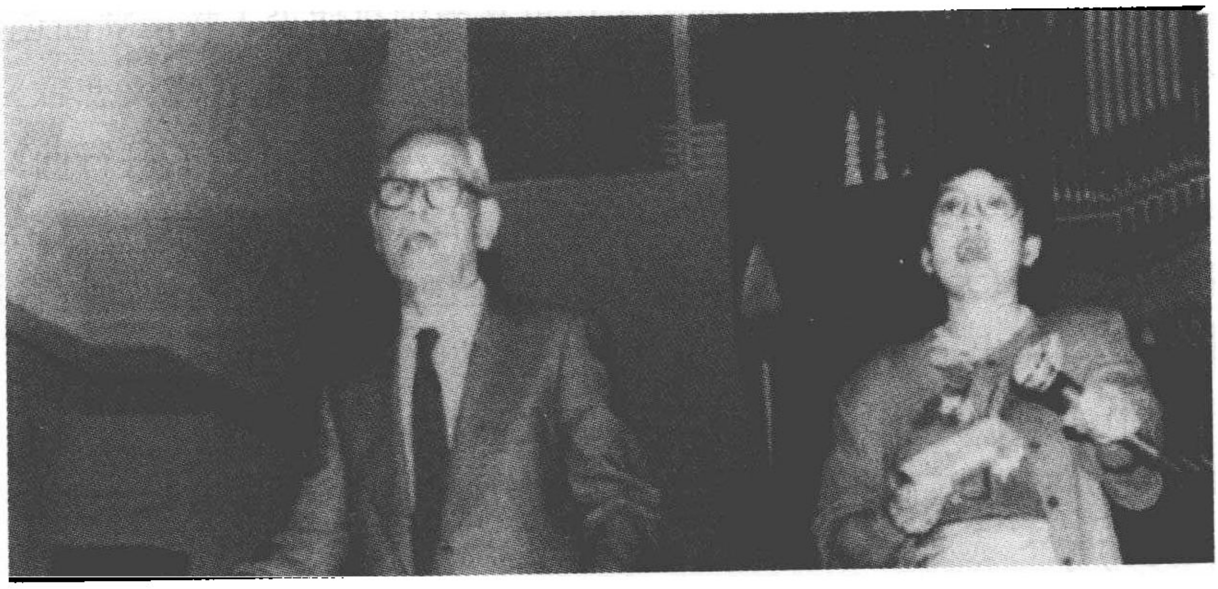


图 109　何安东在美国旧金山指挥校友唱"培正校歌"(1989)

识。'何老师笑道:'我有所不识,不识伤天害理,不识阿谀奉承。'"⑧

何安东晚年最快乐的一天也许是1989年赴美国探亲期间,适逢培正中学建校100周年。"在美国旧金山一个豪华宴会大厅里,坐满了来自世界各地的广州培正中学校友,热烈庆祝母校诞辰100周年。应邀前往参加这次盛会的特别嘉宾,是当年在该校的音乐老师——著名作曲家、小提琴演奏家、音乐教育家何安东大师。当美籍著名小提琴演奏家何东(超东)、著名钢琴家何雅怀姐弟搀扶着83岁的父亲何安东登上小舞台指挥大家唱校歌时,全场爆发出经久不息的掌声,并起立恭迎,场面十分感人。"⑨这或许是作为一位音乐教育家所享有桃李天下、受人爱戴的人生的最大幸福与宽慰。

何安东与冼星海、马思聪、陈洪等均有密切接触与交往,他们都是近代出身于广东地区而在全国具有重大影响的音乐家,也是我国历史上饱经沧桑与苦难的一代音乐家。何安东的人生经历,浓缩着日本帝国主义侵略中国和"文革"时期两个时代悲剧之投影。他的悲剧人生仿佛在告诉人们:历史不要重蹈覆辙!

注释

---

① 何安东出生于1907年农历正月二十四日,公历应为同年3月8日。

② 何安东口述、刘统兴记录整理《我和冼星海同志》,《岭南音乐》1989年第11期。

③ 陈浚辉《发自南国的抗战歌声——作曲家何安东》,向延生主编《中国近现代音乐家传》(1),第703—707页。

④ 李岩《纪念何安东的历史意义》,《中国音乐学》2008年第1期,第96页。

⑤ 广东何安东基金会编(主编徐士家、执行主编陈浚辉)《何安东作品集》,中国文联出版社2004年1月第1版。

⑥ 何安东《关于平行隐伏八度和五度》,江西省推行音乐教育委员会编《音乐教育》1937年第5卷第6期。

⑦ 同注④,第97页。

⑧ 陈涛《春蚕到死丝方尽 蜡炬成灰泪始干——悼念恩师何安东》,《何安东作品集》,第247—249页。

⑨ 同注⑧,第249页。

49 没有一天停下我的笔

——冼星海的音乐创作

天赋与勤奋是音乐家能够取得成就的两个必备条件。在近代音乐家中，冼星海称得上是最为勤奋的作曲家之一。他有一句名言："没有一天停下我的笔！"① 同时，苦难也像一个摆脱不了的影子一样，追随着他的一生，直至他生命的最后一刻。

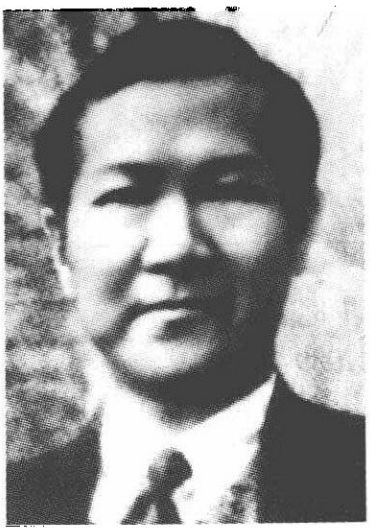


图 110　冼星海

冼星海（1905.6.13—1945.10.30）②，广东番禺人。出生于澳门一个贫苦渔民之家。他的生平经历大致可分为五个阶段：

童年、少年阶段（1911 年至 1925 年左右）　冼星海出生前父亲冼喜泰已去世，随母亲黄苏英寄居外祖父家。7 岁时外祖父谢世，由母亲带往新加坡靠帮佣为生。先入当地一家旧式学堂。1916 年考入养正学校（岭南大学在新加坡分校）读高小两年。1918 年随母亲迁居广州，1920 年前后入岭南大学附中。③ 以半工半读方式维持生活，并积极参加学校乐队活动，在乐队中担任指挥。

国内学习音乐阶段（1925 年左右至 1929 年）　1925 年左右，冼星海赴北京，④ 曾入国立北京艺术专门学校音乐系选修小提琴，师从托诺夫。1928 年 9 月，与张恩袭（张曙）、李献敏、陈振铎、劳景贤

等一起考入国立音乐院专修班。他主修小提琴，兼学钢琴与音乐理论，仍以半工半读方式维持生活。1929 年夏参加“学潮”后，由同学凑了 200 元钱同母亲一起由上海回岭南。

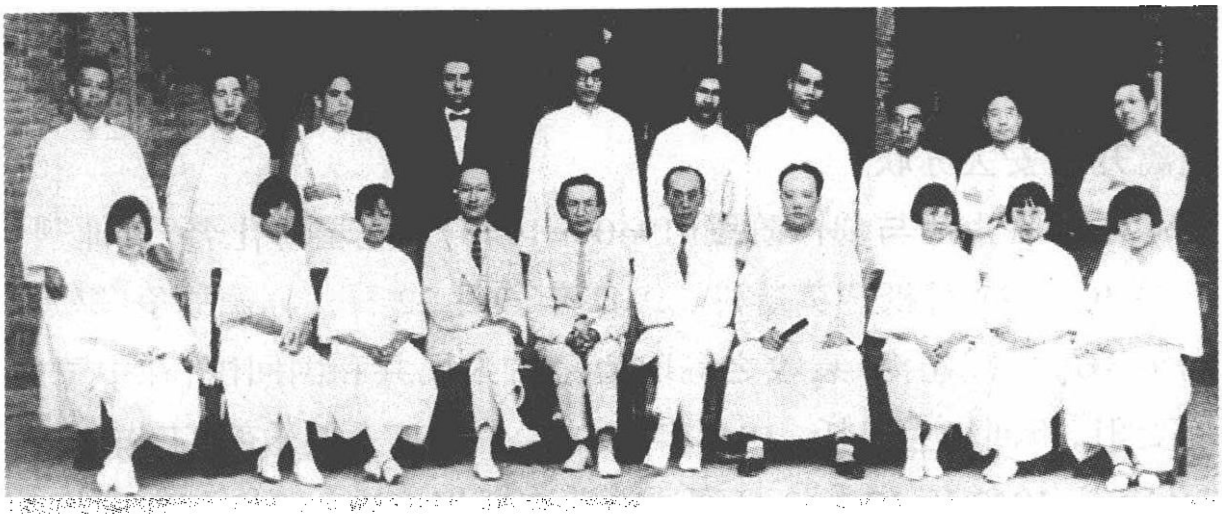


图 111　冼星海(后右五)在北京艺术专门学校(1925)

留学法国阶段(1930—1935)　1929 年冬，在朋友帮助下，冼星海从广州乘船出发，于 1930 年春到达巴黎。⑤生活十分艰难，做过各种各样的杂役：餐馆跑堂、理发店杂工、西崽、看守电话的佣人、被人看做下贱的跑腿……⑥曾随保罗·奥别多菲尔（Paul Oberdoeffer）学习小提琴。随巴黎音乐院教授路爱日·加隆(Noel Geallon)学习和声、对位与赋格；随作曲家万桑·丹第(Vincent D’Indy)学习作曲，从拉卑（Marcel Laber）学习指挥。1934 年冬，师从保罗·杜卡(Paul Dukas，1865—1935)学习作曲。1935 年 5 月杜卡突发心脏病逝世，冼星海于同年秋回国。

国内创作阶段(1935—1940)　1935 年秋，冼星海途经香港回广州，曾在市政府大礼堂举行音乐会。⑦1936 年初至上海，准备与工部局乐队合作开个人音乐会，最终未能成功。⑧同年，在田汉等人帮助下先后在百代唱片公司和新华影业公司担任音乐创作和电影配乐工作。“七七”抗战后，于 1937 年 10 月到达武汉。翌年春，加入“国民政府军事委员会政治部第三厅”和张曙共同负责音乐宣传工作。他说：“正当我打听延安的时候，延安鲁迅艺术学院寄来一封

信，音乐系全体师生签名聘我。我问了些相识，问了是否有给我安心自由的创作环境，他们回答是有的。我又问：进了延安可否再出来？他们说是完全自由的！”⑨1938年11月3日与夫人钱韵玲⑩一起到达延安，在鲁迅艺术学院音乐系任教。1939年5月任音乐系主任。6月14日加入中国共产党。1940年5月，冼星海和袁牧之等一起离开延安去苏联。

在苏联生活与创作阶段（1940—1945） 冼星海化名“黄训”⑪，于1940年12月抵达莫斯科。1941年6月22日，“苏德战争”爆发。同年10月，冼星海、袁牧之等取道蒙古人民共和国回国，在中蒙边境受阻，折回乌兰巴托。1942年春，在“中国工人俱乐部”工作，化名“孔宇”。1942年12月9日到达哈萨克斯坦境内。1943年在阿拉木图完成《第二交响曲》（《神圣之战》）以及第四组曲《满江红》等作品。1944年1月底，到达库斯坦那伊，帮助筹建“江布尔国立音乐馆”，生活极端艰苦。4月，结识苏籍犹太妇女拉依（Ray），在她帮助照顾下，生活有所改善。这一时期创作交响诗《阿曼盖尔达》（作品22号）、《哈萨克舞曲三首》（作品23号）、《古诗十首歌集》⑫（作品25号）等作品。1944年冬因肺炎病倒。1945年5月，苏联政府安排冼星海到克里姆林宫医院治疗。1945年10月30日病逝。同年11月14日，延安隆重举行“冼星海追悼会”。毛泽东亲笔题词：“为人民音乐家冼星海同志致哀”。1983年1月25日，我国大使馆派人专程护送他的骨灰回国。从此长眠于故国乡土。

冼星海音乐创作中声乐作品包括独唱歌曲、群众歌曲、儿童歌曲、艺术歌曲、小型合唱曲、大合唱、声乐套曲和歌剧等多种形式。

影片《夜半歌声》主题歌与插曲《热血》、《黄河之恋》是冼星海于1936年冬写的电影歌曲，随着影片播映在全国广为流传。主题歌《夜半歌声》●抒发遭军阀毁容而隐匿藏身的男主人公在夜半时分仰望星空的孤独、愤怒心情。旋律表现了压抑、痛苦的情感。这是近代一首著名男高音演唱的歌曲，显露了冼星海的音乐创作才华。

冼星海创作了大量救亡歌曲。他坦率地说：“我为什么要写救亡歌曲呢？……我第一要写出祖国的危难，把我的歌曲传播给全中国和全人类，提醒他们去反封建、反侵略、反帝国主义，尤其是日本帝国主义……其次，我便利用写影片音乐维持生活。我不能不写，万一停下了笔，我的生活马上成问题，我是不要紧，年老的母亲是受不了的，为着给老人家安慰，我努力去写歌曲。”⑬他说在上海时曾写了三百多首救亡歌曲。《救国军歌》●、《只怕不抵抗》、《保卫卢沟桥》、《做棉衣》、《路是我们开》、《“三八”妇女节歌》等作品都是这一时期广泛流传的歌曲作品。

冼星海创作的重唱与小型合唱曲多达四十余首。1937年前后，在武汉救亡歌咏活动风起云涌背景下，冼星海创作了二部合唱《到敌人后方去》●(1938)和《在太行山上》●(1938)等小型合唱曲。这些作品旋律流畅，织体简单，手法简练。《满洲囚徒进行曲》●是他在离开延安前创作的最后一部混声四部合唱。冼星海对苦难生活有切身体验，旋律像压抑中的呐喊，节奏犹如铐着脚镣的沉重步伐，声部织体时分时合，富于变化，形象地刻画出失去自由的囚徒盼望中华民族解放的呼声。《满洲囚徒进行曲》是他创作的一部优秀合唱作品。

冼星海以古诗词谱写艺术歌曲，在音乐创作中占有重要地位。1936年在上海时即为宋代吕本中《采桑子》谱曲，题名《别情》。在延安时，由于创作环境制约，“星海过多顾虑到演出者的困难，甚至连变调、变音都不肯用……他每每削足适履地去做他的作业，这不能说没有一点可惜”⑭。1940年赴苏联途中以及到苏联之后，冼星海有了更大创作空间，以古诗词寄托他离别故土后对祖国、家乡和亲人刻骨铭心的思念之情。《竹枝词》(一)、《杨柳枝词》、《忆秦娥》是他在西安时谱写的歌曲，以志与钱韵玲的别离。1944年在苏联库斯坦那伊谱写了李煜《浪淘沙》、李清照《如梦令》、马致远《天净沙》、曹植《七哀》、柳宗元《渔父词》、刘禹锡《竹枝词》、苏轼《蝶恋花》和《卜算子》等大量古诗词歌曲。这些艺术歌曲旋律精美、结构凝练、感情浓

郁、意境深远。他的艺术歌曲以往常被忽视，有人认为是这些作品“大多数与当时的现实生活联系较少”。其实，这些艺术歌曲，同样是冼星海热爱祖国的思想情感在音乐中的强烈抒发，也反映了他具有深厚的文学艺术修养。

大型声乐作品是冼星海音乐创作中最令人瞩目的形式。他在延安创作了四部大合唱。《生产大合唱》（1939 年 3 月，塞克作词），由“春耕”、“播种”、“秋收”、“丰年”四场组成。本用活报剧形式，加上化装演出。其中《二月里来》和《酸枣刺》两首歌曲广为传唱。《九一八大合唱》（1939 年 9 月，天蓝作词），分五个段落，除第三段为女声独唱外，均为男女混声合唱，全曲为表现“九一八”故事式的音乐。《牺盟大合唱》（1940 年 5 月，傅东岱词）由 6 首歌曲组成。作品以“山西牺牲救国同盟会”历史背景作题材，为“牺盟会”抗战决死队而作。《黄河大合唱》（光未然⑮作词），作于 1939 年 3 月下旬。4 月 13 日首演于陕西公学大礼堂，初名《黄河吟》。作品共分八个乐章⑯，以力量、崇高和苦难三个主题贯穿全曲。这是中国近代音乐史上一部具有史诗性的大型声乐作品，兼具交响性与群众性特色，富有鲜明的民族风格、中国气派和时代特征，在我国大型合唱作品中具有划时代意义，产生了深远的历史影响。

冼星海声乐作品中还有几首反映他个人感情生活的歌曲。1938

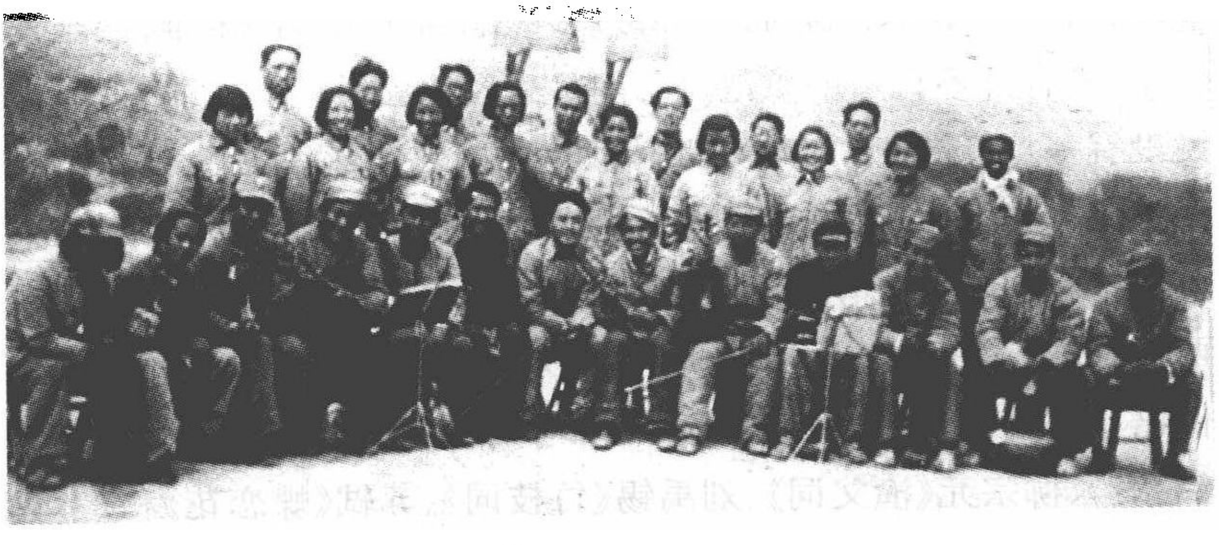


图 112 《黄河大合唱》排练后合影

年6月，冼星海在武汉时曾给热恋中的钱韵玲写了三首情歌：《温静的绿情》、《野睡》和《妹妹你是水》，歌词作者署名“应修人”，手稿上写“赠钱韵玲”，后结成歌集《温静的绿情》。1941年9月18日他在苏联给钱韵玲写了最后一封信，从此两人失去联系。1944年冼星海在库斯坦那伊创作了一首歌曲《忘掉她》●（佚名词）⑰：忘掉她/像一朵忘掉的花/忘掉她/像一朵忘掉的花/那朝霞在花瓣上/那花蕊的一缕香/忘掉她，像一朵忘掉的花。（见特选谱例8）实际想要表达的是他永远无法忘掉感情生活中最为挚爱的人。旋律深情忧伤，主题动机在不同音高上模进，最后一句高音仿佛是绝望的呼喊，生动体现了冼星海音乐作品中流露的人性因素。

冼星海器乐作品几乎全部是在苏联创作完成的（在法国期间曾创作室内乐《风》〈为女高音、♭B调单簧管与钢琴而作〉、《D小调小提琴奏鸣曲》等作品，但未见遗稿）。由于战争与交通阻隔等原因，他的器乐作品对于我国近代音乐并未产生任何影响。新中国成立后，这些作品开始作为遗留下来的音乐历史文本加以研究。

《第一交响曲》始作于1935年7月，1936年秋完成草稿与钢琴部分。1937年有了五线谱纸开始写总谱，直到1941年春在莫斯科全部完成配器。包括“锦绣河山”、“历史国难”、“保卫祖国”、“建立新民主主义的中国”四个乐章。钱仁康认为：“（这部作品）是我国第一部交响乐，在中国近代音乐史上占有特殊的地位。”⑱并对每一乐章的内容、结构、特点进行了较为细致的分析。

《第二交响曲》是苏德战争爆发后冼星海接受第三国际季米特洛夫“应该写些音乐给斯大林、苏联红军”的建议而创作的。作品运用了较为新型的手法，全曲只有一个乐章，共748小节，奏鸣曲式。以“效果性”为主，和声与织体突破了传统规范。《国际歌》中“英特纳雄奈尔”一句旋律在乐曲中反复出现，或以原型乐句出现，或作变体音型出现。第二主题是以不规则的节奏型及半音进行线条出现，表现侵略者的形象。发展段中展开战争的气氛，最后以英雄

的音型雄壮地结束。⑲

《中国狂想曲》是他一生中最后写作的一部管弦乐作品。1945年1月27日开始写作，2月15日完成钢琴部分，在克里姆林宫医院治疗期间仍继续写作。以五部分中国民间流行的歌曲加以变化，和声及形式极自由，配器全用中国打击乐。冼星海说：“如果中国作曲家仍没有狂想曲的出现，则这首管弦乐的作品《中国狂想曲》应该是第一首。”⑳

对冼星海管弦乐作品的研究，我国目前仍处于初步阶段。1957年，汪立三、刘施任、蒋祖馨三位青年学子发表文章对冼星海交响乐作品进行具体分析并提出评价：“在今天来说，需要的是实事求是的研究，而不需要硬把坏的说成好的。……（现在）最普遍的就是把星海同志作品中的缺点硬说成富于独创性的优点。”㉑由于政治气候原因，不仅未能展开学术讨论，反而将学术问题政治化，以批判“反党小集团”告终。有人评论：“这种勇于冲破主流舆论、敢于向权威挑战的做法是极其难能可贵的。……它是一篇当时音乐批评史上的经典文章。”㉒

走下“神坛”的冼星海是一位有血有肉、有理想、有抱负、有个性，有时候甚至很倔强、很任性的音乐家。他的一生走了一条极为艰难的音乐之路。他的音乐创作在中华民族危亡时刻，具有极强时代震撼力。冼星海是我国近代音乐史上有着里程碑地位的作曲家，他的代表性作品在音乐史上将永远闪烁着“史诗”般光芒。

注释

---

① 冼星海《创作杂记》，《冼星海全集》(1)，《冼星海全集》编辑委员会编，第129页。

② 据冼星海母亲黄苏英写冼氏家世：冼星海出生于“农历乙巳年（清光绪三十三年）五月十一日亥时”（《冼星海全集》(1)第215页）。按此推算，生日应为公元1905年6月13日。

③ 汪毓和《为抗战发出怒吼 为大众谱出呼声——作曲家冼星海》，向延生主编

《中国近现代音乐家传》(1),第618页。

④ 冼星海去北京时间目前有1923年(黄旭东说)、1925年(陈聆群说)和1926年(汪毓和说)三种说法。具体年份有待于进一步考证。

⑤ 熊乐忱《重温我和冼星海同志在一起的一些往事》中说:“他比我先离开上海,我晚走了一个多月,当我经过新加坡见到了他,已是1930年1月了(经我查过出国护照,我到法国马赛时是1930年1月30日),那时他还没有决定行期,他到巴黎时约在1930年2月以后。”见《冼星海专辑》(四),广东省高等教育出版社1983年11月第1版,第153页。

⑥ 冼星海《我学习音乐的经过》,《冼星海全集》(1),第97页。

⑦ 林声翕说:“那时他在广州找不到人弹钢琴伴奏,后来找到我给他弹伴奏。曲目是Vivaldi奏鸣曲。只拉这样的曲子,技术是有限的。这个音乐会的节目表我还留着,找出来可以证实。”刘靖之编《中国新音乐史论集》(1920—1945),第385页。

⑧ 同注⑥,第102页。

⑨ 同注⑥,第105页。

⑩ 钱韵玲(1914—1994),湖北咸宁人。著名学者钱亦石的女儿。与冼星海于1938年7月20日在武汉订婚,10月在西安结婚。1939年8月5日生女儿冼妮娜。

⑪ “黄训”是冼星海离开延安时与钱韵玲商定的化名。“黄”用冼星海母亲黄苏英之姓,“训”用钱韵玲母亲王德训名之最后一字。

⑫ 《古诗十首歌集》是冼星海将《古诗十九首》中的“行行重行行,与君生别离”一首谱曲后题为《古诗》,并将此歌与《七哀诗》、《饮马长城窟行》、《白头吟》、《风雨》、《陇头歌》、《竹枝词》(二)、《西湖竹枝词》、《卜算子》、《蝶恋花》等九首歌曲合编为《古诗十首歌集》。这部歌集是冼星海为古诗词谱写的艺术歌曲。

⑬ 同注①,第129页。

⑭ 李凌《星海在延安》(1949年12月),李凌著《音乐流花》,山西人民出版社1989年3月第1版,第529页。

⑮ 光未然(1913.11.1—2002.1.28),诗人、评论家。原名张光年,湖北光化县人。武昌中华大学中文系肄业。30年代初从事进步戏剧与文学活动。1939年初赴延安。新中国成立后曾任《剧本》月刊主编,中国戏剧家协会党组书记,中国作家协会书记处书记,《文艺报》主编等职。著有《风雨文谈》、《光未然诗存》等。

⑯ 《黄河大合唱》的八个乐章为:一、黄河船夫曲(混声合唱);二、黄河颂(男声独唱);三、黄河之水天上来(配乐诗朗诵);四、黄水谣(女声三部合唱);五、河边对口曲(男声对唱);六、黄河怨(女声独唱);七、保卫黄河(齐唱、轮唱);八、怒吼吧,黄河!(混声合唱)。冼星海去苏联后曾进行重新整理,增加了管弦乐序曲,并对其他乐章做了修改。因此,《黄河大合唱》实际上有延安和苏联两种版本。前者为八个乐章,后者为九个乐章。

⑰ 《冼星海全集》(2),第364页。

⑱ 钱仁康《慷慨悲歌 壮怀激烈——冼星海〈第一交响曲〉浅析》,钱亦平编《钱仁康音乐文选》(续编),上海音乐出版社2004年4月第1版,第90页。

⑲ 黄锦培《冼星海的第二交响乐》,《论聂冼——1985年中国聂耳、冼星海音乐创作学术讨论会论文集》,第495页。

⑳ 冼星海《创作杂记》,《冼星海全集》(1),第177—178页。

㉑ 汪立三、刘施任、蒋祖馨《论对冼星海同志一些交响乐作品的评价问题》,《人民音乐》1957年第4期。

㉒ 蔡梦《对汪立三等人的批判》,梁茂春主编《中国音乐论辩》,百花文艺出版社2007年5月第1版,第222—229页。

50 大众化、民族化、艺术化的统一艺术

——冼星海的音乐思想

冼星海一生写作并发表近40万字理论文字，绝大部分写于1935年至1940年期间，包括论文、讲演记录、创作杂记以及书信、日记、自传等等。冼星海在抗日救亡歌咏运动直至到延安工作的音乐家中，是最少带有偏激情绪和宗派色彩的音乐理论家之一。

冼星海音乐思想，集中体现在“新音乐运动”、“民歌研究”和“音乐评论”三个方面。他于1940年5月11日离开延安在西安停留期间所写《现阶段中国新音乐运动的几个问题》① 一文，包括：(一)近代中国音运发展的几个时期；(二) 现阶段新音乐的几种不同的作风；(三)我们应该怎样发展中国新音乐；(四)中国音乐民族形式问题。文章对新音乐本质做了六点归纳，其中包括“反帝反封建的、民族的”，“民主的，而不是专制的”，“现实的、科学的”，“大众的”，“具有战斗性和建设性的”，“具有党派性、阶级性、国际性、永远性、完整性，而又是实践的”等多重性质，并提出“‘现实主义不教我们忽视过去，轻视未来’，相反的正是教我们对于过去与未来要彻底认识，同时要以批判的态度去把握，用辩证法去分析它，因为在许多历史教训和经验里面都有值得我们做参考的宝贵材料，这样才能担负起达到抗战必胜建国必成的战斗任务”。冼星海将“新音乐”定位于中国特定历史阶段的产物和与现实需要必然性的契合点上。因此，他心目中的“新音乐运动”，不是一个狭隘概念。在1938年《救亡歌咏运

动和新音乐的前途》② 一文中，他说：“尤其在今年，在抗战发生的前后，已播撒那伟大的救亡歌声到全国。”他又说：“甚至国立音乐专科学校也同时努力着写作救亡歌曲，如萧友梅、黄自、李惟宁、刘雪庵、江定仙、贺绿汀、陈田鹤等。”他认为新音乐的前途，除了以民众歌曲做基础外，还要“我们中国有一天能实现交响乐诗的一定风格，代表那伟大的民族性，在音乐史上占得较重要的地位”，“希望有歌剧的产生”，“所以要是在现今抗战期中，我们如果能够‘会’利用民众的力量来推动救亡音乐，同时为着民众的需求，我们并不难实现中国新音乐的伟大前途。奠定新民歌、交响乐诗、新歌剧、歌舞、电影的基础，必定要在抗战期中”。因此，冼星海提出的新音乐运动，着眼于团结全体爱国音乐家，具有广泛统一战线意义，在音乐形式方面有着长远规划与设想的高屋建瓴理念。他特别强调：“现在中国音乐界需要密切的团结，取消一切成见或派别，采取互相帮助的态度，互相善意的批评来密切团结起来，努力于新音乐理论与创作……集中力量去给侵略者一个打击，把他们赶出中国的土地。让我们在抗战艰苦过程中来锻炼出我们的新音乐吧！”③ 冼星海关于新音乐运动理论的见解在当时显然具有很强的针对性与积极的现实意义。

在民歌研究方面，冼星海在“鲁艺”讲授“民歌研究”的讲稿发表时题为《民歌研究》。1940 年 1 月《中国文化》创刊号又发表了《民歌与中国新兴音乐》。两篇文章都强调了学习与研究民间音乐的重要性、民歌研究与中国新音乐前途关系以及研究民歌的方法等内容。他提出“我们研究民歌的出发点，必须着眼于民族，因为民歌是人民的歌”④。“我们音乐工作者研究民歌，不是为研究而研究，真目的还是创作，研究民歌不过是创作的参考材料与根据，必须吸收民歌的精华”等真知灼见。文章从古代民歌讲到近代，从汉族各地区讲到少数民族，从中国讲到西方，具有一定体系性和规律性。他还强调：“我认为要建立中国新音乐，研究民歌是不可少的一部分重要工作，

是音乐工作者的重要工作之一环！”⑤他对民间音乐的理论研究，比吕骥1946年9月写作《中国民间音乐研究提纲》要早六年多时间，在音乐理论界具有一种开创性价值。

在音乐评论方面，冼星海写了多篇文章，具有很强现实意义。他对音乐家及其作品评价，显示了较为宽容的务实态度。他曾不止一次地高度评价聂耳及其音乐创作。在纪念聂耳逝世两周年、三周年、四周年时都有专文表示怀念之情。尽管他和聂耳从未谋面，而且他自己的音乐创作无论形式和数量远在聂耳之上，但他高度赞扬聂耳对新音乐运动的贡献。同时，也一针见血地批评边区有些人“以私人歌曲做宣传自己或夸耀自己的工具，这个毛病是抗战以来许多音乐工作者犯到的毛病”⑥。在对萧友梅、黄自、胡周淑安、李惟宁等人音乐创作的批评，既有意识形态、审美观念不同的一面，批评他们的音乐作品（包括素材运用、民族风格、和声手法乃至阶级分析），也有比较客观、公允的一面。如他说：“由‘七七’到‘八一三’，中国新音乐的阵容已强大起来，马思聪第一个从法国回国，接踵回国的音乐家有李惟宁、吴伯超、戴粹伦、赵梅伯、郑志声等等，担任了重大意义的音乐教育工作。”“我们不能忘记一位埋头苦干、死于柏林的中国音乐理论家王光祈，他遗下给我们许多宝贵的著作和翻译，推进了‘新音运’的发展。他的刻苦耐劳是我们从事中国‘新音运’的模范。在战时负起重大的音运教育任务的，如萧友梅、李惟宁、郑志声、陈洪、任光、贺绿汀、李抱忱等；在困难环境中坚持音乐界的出版，担负重大的宣传任务的，如缪天瑞、熊乐忱、胡彦久、李绿永、赵沨、盛家伦、陆华柏等；在努力训练大批歌咏干部的，如吕骥、张曙、沙梅等人……”⑦他对黎锦晖的评价也较为宽容：“……黎氏的聪明大胆，利用许多旧形式中的民谣小调，不是完全没有贡献于中国新音乐的，他的生活和环境决定了他的创作内容。黎氏在‘八一三’以后也注意于救亡歌曲了，并创作了一本歌集。这是我对黎氏进步的感觉，他如努力那是有前途的。”⑧这些论述说明了冼星海音乐评论的包容性与公正性。他把

萧友梅、王光祈、李惟宁、郑志声、陈洪、吴伯超、戴粹伦、赵梅伯、熊乐忱、陆华柏、黎锦晖等人全都包括在“新音乐运动”之内，在当时两种“新音乐”思想严重对立的历史背景下，冼星海的评论尤其具有过人胆识和超越时代的前瞻性意义。

冼星海刚到延安时候，观看“鲁艺”演出三幕歌剧《农村曲》。认为“《农村曲》比较单薄，音乐在《农村曲》中是一个附属物，没有个性，没有音响，不调和，不统一，音乐和剧几乎分了家，即使住在一起，也常常同床异梦”⑨。为此，他用了两个星期时间创作他的第一部歌剧《军民进行曲》。1939年正月在陕北公学大礼堂演出，丁玲看后批评说“太洋化”。“鲁艺”一部分音乐教师也认为“太洋味，不大众化，有人说合唱好像教堂的福音诗”。对于冼星海的《生产大合唱》，吕骥在肯定这部作品之后补充说：“作者过于挚爱于他旧日的依恋，《拉犁歌》是表现南国当日农民的痛苦声音，今日，我们这里虽然没有脱离苦难，却是两个情调，前者是辗转在痛苦下的呻吟叫号，而今的耕锄却是欢腾的心情。”⑩“当时也有个别同志说了一些不够实际的话，甚至抹煞这部作品的意义。”⑪冼星海自己说：“我还是坚持这样的作风，这就是吸取欧美进步技巧，利用中国固有喜见乐闻的旋律，用简单和声配以中国和西洋乐器，尤其多用打击乐器，使作品本身成为大众化、民族化、艺术化的统一艺术。”⑫冼星海的音乐创作观念和延安一些音乐家之间，存在着某种“不协和音”的现象。他在“鲁艺”曾担任音乐系主任。“其实星海不是一个教育行政人才，许多督促推进事务的计划与实验，他简直无法作一个通盘的划算，虽然有许多其他朋友帮助，但对于他会仍然事倍功半。”⑬冼星海赴苏联后，吕骥受命从阜平回到延安，重新担任“鲁艺”音乐系主任，并兼任教务处长。⑭

总之，冼星海提出“大众化、民族化、艺术化的统一艺术”，是他音乐思想的核心。作曲家的创作思想，除提出独特见解之外，还必须接受创作实践的检验。冼星海音乐作品所具有的历史地位，已经证明了这样一种音乐思想的时代意义与历史价值。

注释

① 冼星海《现阶段中国新音乐运动的几个问题》,《冼星海全集》(1),第115—126页。

② 冼星海《救亡歌咏运动和新音乐的前途》,原载1938年1月17日《武汉日报》。见《冼星海全集》(1),第26—27页。

③ 同注①,第126页。

④ 冼星海《民歌研究》,《冼星海全集》(1),第52—77页。

⑤ 冼星海《民歌与中国新兴音乐》,《冼星海全集》(1),第84页。

⑥ 冼星海《边区的音乐运动》,1940年1月8日在陕甘宁边区文化协会第一次代表大会上所作的报告,《冼星海全集》(1),第85—94页。

⑦ 同注①,第117页。

⑧ 同注①,第116页。

⑨ 李凌《星海在延安》(1949年12月),李凌著《音乐流花》,第523—530页。

⑩ 同注⑨,第526页。

⑪ 李凌《感触》,李凌著《音乐流花》,第531—541页。

⑫ 冼星海《创作杂记》,《冼星海全集》(1),第144页。

⑬ 同注⑨,第530页。

⑭ 伍雍谊编著《人民音乐家吕骥传》,中国文联出版社2005年6月第1版,第175页。

51 从《王昭君》到《秋子》

——近代歌剧艺术的探索

歌剧是包含音乐、戏剧、美术、舞蹈、文学等成分的综合性艺术，音乐和戏剧是其中最重要和最基本的元素。西方歌剧经典迭出，风靡世界，成为衡量一个国家音乐文化发展高度的标志性形式之一。30年代则是中国近代歌剧艺术探索的重要阶段。

这一阶段有代表性的歌剧作品举例介绍如下：

《王昭君》 五幕歌剧。张曙作曲，编剧不详。作于1929年。剧情取材于西汉元帝时昭君出塞和番历史情节。《申报》“广告版”曾多次介绍：“它是用新的衣裳，去装饰一个古典故事，让人在这故事里，得到一种美的鉴赏的歌剧；它是一种用文学、音乐、绘画、诗歌造成的新的情绪的歌剧；它是一种养成国民生活里合理的鉴赏趣味的歌剧”，“是为未来歌剧开一条新的道路”！① 这些“广告词”与其说是“剧情介绍”，不如说是中国第一部歌剧的“创作宣言”。

1930年9月3日，《王昭君》由曦社歌剧部首次演出于上海新东方剧场。欧阳山尊夫人李丽莲饰昭君，张君燮（张曙）扮演汉元帝，共演出十余场。张曙创作《王昭君》时为国立音乐院学生，时间在1929年上半年。② 报刊评论指出：“第三幕昭君独唱一阕，由李女士用‘粤讴调’歌出，声音嘹亮，令人想见岭南民歌的情调之一斑”，“张君燮君扮演的汉元帝，古衣古装，……把汉代的事实用欧曲调唱出，

或者是含有新的生命吧”。③冼星海曾回忆说：“他给我看过从没发表过的一个小型歌剧，全由新昆曲方法写成，非常的美丽而动听！”④可知《王昭君》乃由“粤曲”和“欧曲调”之“中西合璧”形式创作，演唱方式是中国传统歌唱与美声唱法并用，显露出张曙在国立音乐院学习时所具有创意性的艺术才华。

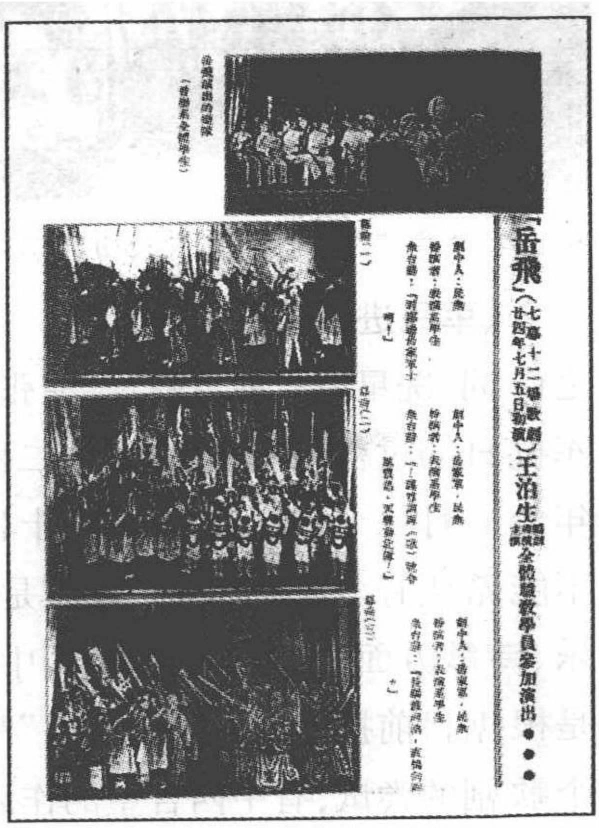

「岳飛」（七幕十二場歌劇 廿四年七月五日初演）王泊生
全體職教學員參加演出●●●

图 113　歌剧《岳飞》首演资料

《岳飞》　七幕十二场歌剧。王泊生编剧、作曲、导演，作于1935年5月。⑤7月4日由山东省立剧院表演系在济南首演，王泊生饰岳飞。同年11月山东省立剧院建院一周年再度公演。内容取材于岳飞抗金历史情节。音乐采用类似昆曲唱腔的中国传统曲调谱写，乐队以民族乐器为主体的中西混合编制，约二十余人。此后曾在开封、长沙、湘潭、宜昌、重庆、成都等地演出百场以上，在抗战期间起到了唤起民众同仇敌忾抗击日寇的社会效果。⑥这是近代演出场次最多的一部歌剧。原山东省立剧院学生、目前91岁的刘润清还保存着《岳飞》手抄剧本，⑦提供了这一歌剧文本珍贵资料。

《农村曲》　三幕歌剧。李伯钊编剧，向隅⑧作曲，作于1938年。内容描写“在伟大抗战时代中前进着的模范女性”。创作任务来自为庆祝中国共产党成立17周年(1921—1938)。“先由郑律成、安波、吕骥、向隅分段执笔写作旋律，然后再由向隅负责修订，编配和声、织体、配器，写作幕前曲、间奏与过门，总的把它们编写成一个整体……只用了短短四天的时间，就突击写完了这部歌剧。”⑨1938年7月7日在延安中央大礼堂纪念抗日战争胜利一周年文艺晚会上，毛泽东等中

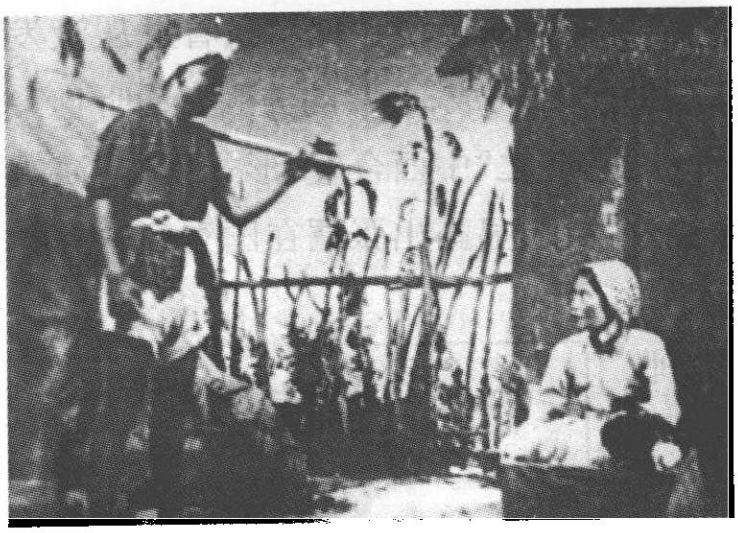


图 114 “鲁艺”师生演出《农村曲》(1938)

央领导同志出席观看了演出。向隅担任指挥，乐队有小提琴（向隅〈兼任〉、李凌、梁寒光）、二胡（金紫光、王元方〈兼吹笛子〉）、口琴（杜芬、顾荣）、风琴（唐荣枚）等五种九件中西乐器。《农村曲》是延安地区创作的第一部歌剧作品。

《军民进行曲》 两幕歌剧。王震之编剧，天蓝、安波、韩塞、王震之作词，冼星海作曲，执行导演张庚。内容表现一个农民从觉悟到参军抗日的过程。冼星海说：“这二幕三场的歌剧的音乐是在一九三八年十一月二十日开始写的，三十日全部完成了。这短少的时间当然不能希望有多大的收获，尤其是在延安物质条件下……从布景、音乐、诗歌方面说，还都是尽量用中国风味的。它有中国的特别作风，是根据目前抗战情形而写的。”⑩ 冼星海还说：“这个歌剧是我第一个歌剧的尝试，有中西合璧的作风，演出后批评尚好。”⑪ 1939 年农历正月在陕北公学大礼堂演出。音乐富于民族化特性，旋律优美淳朴，还用朗诵和器乐刻画人物个性。冼星海说，有一次“鲁艺”学生实验剧团从陕北公学大礼堂演完《黄河大合唱》回“鲁艺”，在差不多一个小时行程中唱了整部歌剧的歌曲。《军民进行曲》也是冼星海一生中创作的唯一一部歌剧作品。

《大地之歌》 四幕歌剧。蔡冰白编剧，钱仁康⑫作曲，作于 1940 年。内容通过描述江南渔民反抗渔霸勾结海盗入侵情节来隐喻抗战。歌唱与音乐贯穿始终。管弦乐队始终烘托人声歌唱，刻画人物思想感情，渲染舞台气氛。1940 年底至 1941 年初在上海兰心大戏院首演。男、女主角由国立音专声乐组同学陆月美、姚继新、葛朝祉和戏剧演员乔奇、冉熙担任；窦立勋任导演，黄永熙指挥。由于作品表现

的爱国内容，社会反映强烈。报纸辟专刊报道。剧中《樵歌》、《我今年十八岁》两曲，由百代公司出版歌剧精选专辑唱片发行。1939 年，钱仁康还为蔡冰白编的小歌剧《江村三拍》作曲。作品分“渔歌”、“樵歌”、“犁歌”三场，前有序幕，后有尾声，描写江南农村生活。钱仁康创作这些歌剧作品时，年仅 25 岁左右。

《秋子》 两幕歌剧。陈定编剧，臧云远、李嘉作词，黄源洛⑬作曲。1939 年开始创作，完成于 1940 年 11 月。内容根据一个真实故事(《群众周刊》上一篇题为《宫毅与秋子》报道)改编，描绘一对日本新婚夫妻结婚三日，丈夫应征入伍随军到中国扬州，不久，妻子被骗当随军营妓，也到扬州，并被日军大尉霸占。两人相遇，互诉衷肠，悲愤交加，双双自杀于瘦西湖畔。内容情节体现了反战思想，有着深刻现实意义。

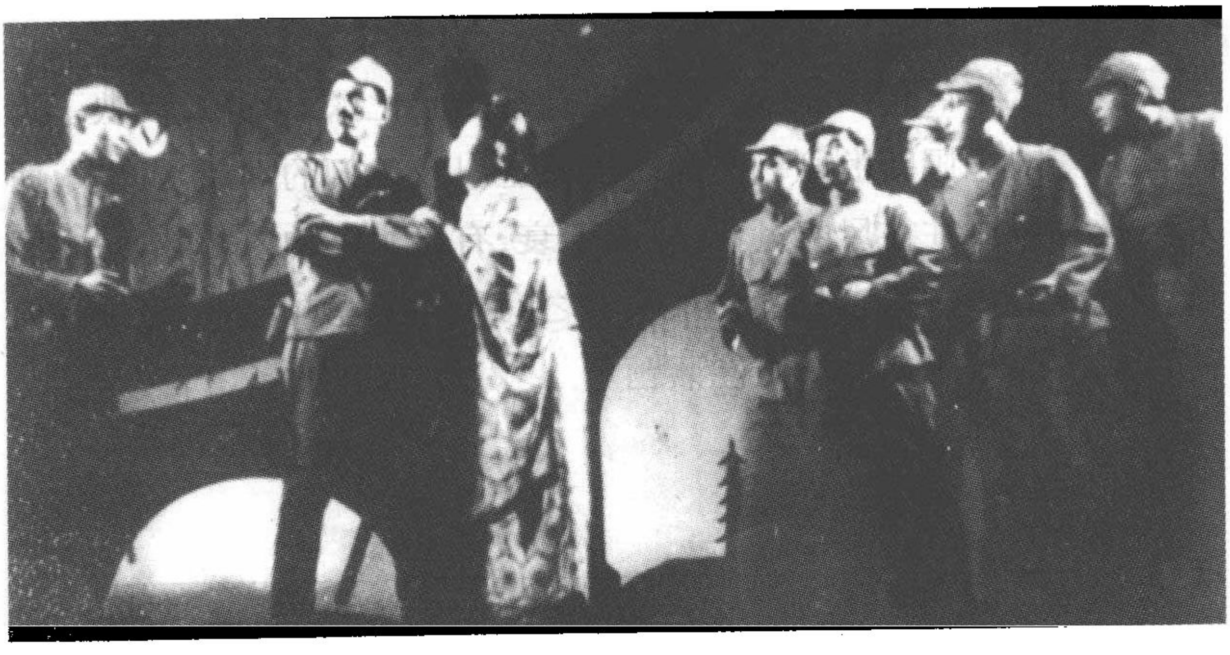


图 115 歌剧《秋子》剧照

1942 年 1 月 31 日至 2 月 6 日，《秋子》由中国实验歌剧团在重庆国泰大剧院首轮演出。莫桂新和张权夫妇分别扮演男、女主角。王沛纶⑭、史东山、吴晓邦等 10 人组成导演团，演员 102 人。乐队由中华交响乐团、国立音乐院及实验歌剧院三十余位乐师组成。王沛纶担任指挥。⑮演出阵容之整齐庞大，在抗战期间大后方尚属空前。音乐

按照西方歌剧形式设计,全剧无对白,均由咏叹调、宣叙调、重唱、合唱、序曲、间奏曲等组成。此剧在当时文化界引起极大轰动,周恩来、郭沫若等莅临观看演出。重庆《新华日报》特辟"关于新歌剧问题研究专号",发表作家徐迟撰写的长篇评论文章。《大公报》、美国《舞台艺术》杂志等都发表评论予以高度赞扬。1944年10月15日至11月5日,又在成都演出了四十余场,后至昆明、遵义、南充等地演出,均受到各地观众广泛欢迎。⑯《秋子》演出后,好评如潮,在中国歌剧史上有着不同寻常的意义,是我国近代一部借鉴西洋歌剧创作手法的具里程碑意义的中国歌剧作品。

这一时期歌剧作品,还有陈歌辛乐剧《西施》(1935),张昊作曲的《上海之歌》(1938),安娥编剧、任光作曲五幕歌剧《洪波曲》(1940)。40年代还有沙梅根据川剧《红梅记》改编的四幕十场新型歌剧《红梅阁》(1945)等。

三四十年代我国歌剧创作领域有着多元化探索特色,反映了近代音乐家对中国新歌剧创作的时代愿望以及他们的理想与追求。西方经典性歌剧往往风靡世界,盛演不衰,有着永恒的艺术魅力;中国歌剧处于起步阶段,路在何方,两者之间差异究竟在何处,恐怕是值得音乐界认真思考的历史性话题。

注释

---

① 歌剧《王昭君》"剧情摘要",上海《申报》1930年8月31日、9月3日。见戴鹏海《中国第一部大型歌剧〈王昭君〉考》,《音乐研究》1996年第1期,第89—91页。

② 同注①。

③ "天涯沦落者"《观〈王昭君〉后》,《申报》1930年9月11日副刊"自由谈",出处同注①。

④ 冼星海《追悼大众的歌手张曙先生》(1939年2月),《冼星海全集》(1),第35—36页。

⑤ 王泊生在《岳飞》剧本《剧前》一文中说:"岳飞终不得脱天牢之灾,所以人类的悲剧永远没有休止的一天,尤其是在这样一个生存竞争更是激烈的今天,然而我们不要悲观。到现在只希望吼得猛,叫得壮,唬得烈,努力前进。这一座涅槃毕竟

是要在我们的血汗牺牲之下,建造起来的。……我们看过去的事迹、史实,很可以意识到:直接陷害岳飞的是秦桧,间接的水火不能相容的还是当时的社会。岳飞在那一种环境里造成悲剧的结局是当然的。……中国戏剧在舞台艺术上到现在应有多方面的试验,如历史歌剧、现代歌剧、历史对话剧、现代对话剧,旧剧复古的试验、话剧旧式的演出、旧剧的新式演出、旧剧展放的试验,种种都是应当尝试的。在这里还要说明的,这一本戏只不过是旧剧展放或力图冲破固有格调的一种试验。同时要声明的在歌词方面也采用了上列各种蓝本同岳飞的几段成歌。希望戏剧同志相互的给一个参考与指示,因为许多问题是需要大家各尽所能地去研究商讨实验解决,不然我们是永远逃不出悲剧的圈子,而戏充其量也不过是喊喊而已。"(1935 年 6 月 20 日)表明了王泊生创作歌剧《岳飞》的观念与意图。材料来源于歌剧《岳飞》手抄剧本。见赵晓林《寻访"山东省立剧院"亲历者》,《济南日报》2007 年 6 月 22 日第 9 版。

⑥ 张宝彝《怀念母校——山东省立剧院》,《山东省文化艺术资料汇编》(第四辑),内部资料,1985 年印刷,第 318—321 页。

⑦ 出处同注⑤。

⑧ 向隅(1912.10.31—1968.1.20),原名向瑞鸿,湖南长沙人。1928 年到上海立达学园学习。1932 年考取国立音专高中师范科,从法利国学习小提琴,从欧萨可夫学习钢琴,次年从黄自学习和声与作曲。1935 年因生活困难经黄自推荐去武昌艺术专科学校任教一年。1936 年回国立音专师范系本科学习。1937 年底赴延安,参加鲁迅艺术学院筹建工作,任鲁迅艺术学院音乐系研究室主任。1943 年夏,在延安审查干部时,被定为"打入边区特务头子"。1944 年冬被解除审查。1945 年 11 月随"鲁艺"迁东北办学,任东北大学鲁迅文艺学院音乐系主任。1948 年冬,任东北"鲁艺"音乐工作团团长。为歌剧《白毛女》作者之一。新中国成立后,曾在中央音乐学院华东分院、中央人民广播电台等单位担任领导职务。1960 年被划为"右倾机会主义分子","文革"中再次遭受批判。1982 年获平反,出版《向隅歌曲集》。

⑨ 唐荣枚《音乐家向隅与延安的第一部歌剧〈农村曲〉》(向延生整理),《中国歌剧艺术文集》,田川、荆兰主编,国际文化出版公司 1990 年 10 月第 1 版,第 191—196 页。

⑩ 冼星海《我对于创作歌剧〈军民进行曲〉一点意见》,《冼星海全集》(1),第 33—34 页。

⑪ 冼星海《创作杂记》,《冼星海全集》(1),第 144 页。

⑫ 钱仁康(1914.4.14—),笔名金仕唐、余大庚等。江苏无锡人。1930 年考入无锡师范学校,并自学和声。1932 年赴沪考入上海美术专科学校音乐系学习。1934 年,黄自了解他学习和声情况后,破例允许他报考国立音专理论作曲组。1935 年 2 月入学,师从黄自、李惟宁等学习理论作曲。1941 年毕业。听萧友梅讲授"旧乐沿革"课后,引起他对古代音乐研究的兴趣,1941 年开始对南宋姜夔《白石道人歌曲》17 首词调歌曲谱式进行研究与解译,至 1947 年全部完成。1945 年起在苏州国立社会教育学院、无锡苏南文化教育学院等校任教。新中国成立后,1953 年任华东师范大学音乐系教授。1956 年调入上海音乐学院任

作曲系教授。1982 年任该院音乐研究所所长兼音乐学系主任。著作有《钱仁康音乐文选》(上、下册)及“续编”、《学堂乐歌考源》、《欧洲音乐史话》、《外国名曲逸话》、《各国国歌资料汇编》等。

⑬ 黄源洛(1910.4.15—1989.4.2),湖南长沙人。1928 年考入上海美术专科学校音乐科,主修提琴,后改学音乐理论,同时在国立音专师从黄自选修理论作曲。1931 年毕业后回长沙在多所中学任音乐教员。1938 年秋离开长沙由武汉辗转到重庆,在中华交响乐团任中提琴手。1939 年动笔创作歌剧《秋子》。1942 年与陈定、臧云远合作创作三幕抒情歌剧《苗家月》(未正式上演)。此后,又创作了四幕小歌剧《牧童村女》(1944)、三场古典歌剧《普鲁米修士之被困》(1945)和四幕轻歌剧《牛郎织女》(1946)等作品。1943 年 8 月任国立剧专音乐系副教授。1946 年底与胡然回长沙创办“湖南省立音乐专科学校”。新中国成立后,于1950 年 3 月被动员至大连参加海军,创建海军文工团。正酝酿创作大型歌剧《郑成功》时,1957 年被错划为“右派”。“十年动乱”中被赶出北京,寄居长沙一位亲戚家中。1979 年平反后回海政文工团工作。1983 年患脑血栓,1985 年退休。

⑭ 王沛纶(1908.3.1—1972.11.8),原名濬恩,号沛纶。祖籍安徽宿州,出生于苏州。15 岁入苏州中学。1928 年 9 月考入国立音乐院特别选科,师从华拉(L.Waller)主修小提琴,从萧友梅学习音乐理论。1933 年自国立音专至江苏省立师范学校、淮阴师范学校及海州水法学校等校任教。1937 年赴重庆。1939 年加入实验剧院管弦乐团。1940 年任国立音乐院实验乐团第一小提琴。1942 年指挥《秋子》首次演出。1943 年 8 月任教于国立福建音专。1947 年任职于南京中央广播电台音乐组。1949 年赴台湾。出版有《音乐辞典》、《交响曲主题》、《乐人字典》、《指挥学》、《实用指挥法》等著作。

⑮ 简巧珍撰文《音乐辞书的先行者——王沛纶》,(台湾)时报文化出版企业股份有限公司 2004 年 12 月 20 日第 1 版,第 32 页。

⑯ 李家慧《执著地追求　默默地奉献——作曲家黄源洛》,向延生主编《中国近现代音乐家传》(2),第 88—97 页。

§52 近代歌剧学校之始末

——从“山东省立民众剧场”到“国立歌剧学校”

我国近代音乐史上有一位近乎“失踪”的音乐家，名叫王泊生。自20年代至40年代，一直在梦寐以求地开拓着中国歌剧事业，含辛茹苦，矢志不渝。一生功名最终化为泡影，付诸东流。中年身陷囚桎，直至去世。王泊生这样的人生命运，令人悲怜惋惜。

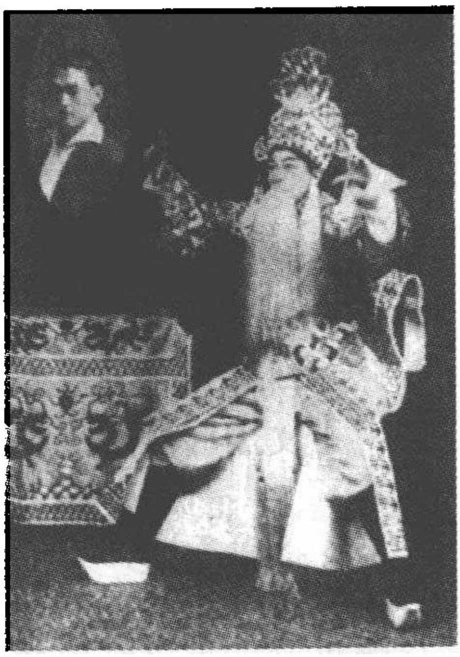


图116　王泊生及其化装表演

王泊生(1902—1965)，河北遵化县人，早年毕业于国立北平艺术专科学校戏剧系。①曾组织“美生社”话剧团，提倡男女同台演出，引起轰动。后学习京剧、昆曲，组织“晦鸣社”京昆剧团，担任主演。历任国剧学会教务主任、南京戏曲研究院研究员、北京燕京大学文学系讲师、汉口市民乐团艺术指导、中国文化建设协会戏剧事业委员会委员、山东省立剧院院长兼剧务部主任、国立歌剧学校校长等职。王泊生曾被周信芳赞为戏剧界“北方怪杰”与“革新家”。曾创作哑剧《国父》、京剧《文天祥》、歌剧《岳飞》，在戏剧界有很大影响。在百代唱片公司灌录过京剧唱片《子胥逃国》、《打金砖》、《四郎探母》等曲目。②王泊生是集京剧、昆曲与话剧、歌剧于一身的著名演员、戏剧作家和戏剧教育家。新中

国成立后，被错划成“反革命分子”，投入监狱。1965 年冤死狱中。80 年代获平反。王泊生从创办一所地方性戏剧团体直到创立具有全国影响的歌剧学校，甚至发动了一场向重庆政府抗争的“护校运动”，在中国近代音乐史上写下了不同凡响之一页。

王泊生走了一条从中国传统戏曲、新兴话剧开始，发展到创立中国最早歌剧学校的“始末”之路。

山东省立民众剧场 1928 年“五三惨案”后，山东省政府迁驻泰安。省教育厅厅长何思源请北大同学、留美哥伦比亚大学学习戏剧舞台装置的北平艺专戏剧系主任赵太侔（山东益都人）任教育厅秘书，创办“民众剧场”。这是一所培养戏剧人才的学校，隶属山东省教育厅，场址设在泰山脚下遥参亭。剧场主任由王泊生担任，他的妻子吴瑞燕任教务主任兼教师。学生有二十余人。剧目多为“五四”后盛行的话剧，如《湖上悲剧》、《获虎之夜》、《鸣不平》以及京剧折子戏。孙中山路过泰安时，“民众剧场”演出哑剧《国父》。1929 年 6 月，山东省政府迁回济南，成立“山东省立实验剧院”。

山东省立实验剧院 赵太侔为院长，王泊生任教务主任。院址在济南贡院墙根街与文庙两处。同年夏，在北京、天津、济南招生四十余人，开设理论编剧、表演、音乐、舞台美术四个专业。曾演出《阔人的孝道》、《一只马蜂》、《悭吝人》、《战栗》等话剧。音乐专业聘请何笑明、王义山、陈登民、李华萱等兼课。该校以话剧为主，校纪严明，重视实践。聘请电影演员万籁天、丁子明，文学家孙师毅，京剧著名演员包吉祥、孙怡云、郭际湘等任教。著名电影演员崔嵬、魏鹤龄、田烈、陶金等都是该院培养的学生。1930 年，阎锡山进攻济南，剧院停办。王泊生赴北京组织“晦鸣社”演出京剧。1934 年在济南公演《文天祥》时，王泊生为当时山东省政府主席韩复榘挽留重新建院。

山东省立剧院 1934 年 11 月 1 日在济南重新组建，隶属山东省教育厅社会教育科，王泊生任院长。提出“整旧创新”的办学宗旨，即清理中国旧戏曲，创造新歌剧。学制设有高级部（招收初中

毕业程度学生）和初级部（招收高小毕业程度学生），学制均为三年。学生每级约四十人左右。高级部分表演、音乐两系。前者以学习京剧为主，兼学话剧、昆曲、徽剧等戏剧表演艺术；后者以学习戏曲音乐及中西乐器演奏为主，兼学理论作曲等课程。音乐系主任为陈田鹤。学生经常实习演出京剧、昆曲、徽剧、话剧。该院附设单管编制的管弦乐团，团长陈田鹤，指挥朱崇智，乐队人数约四十余人，常演出莫扎特、贝多芬、舒伯特等人的交响乐作品。1935 年 3 月出版山东省立剧院编译处所编《舞台艺术》创刊号（年刊），编辑出版《山东省立剧院一览》。山东省立剧院是一所十分正规的戏剧学校。该院曾创作歌剧《荆轲》③，演出《岳飞》。他的学生回忆说：“泊生老师是位不知疲倦的人。他工作起来废寝忘食，生活上不修边幅，艺术上严肃认真，上台去全神贯注、激昂慷慨，黄钟大吕、叱咤风云……我怀念泊生老师，他胸襟宽广，待人以诚。”④1937 年抗战爆发后，山东省立剧院撤离山东，南下重庆。1939 年秋在大后方开始招生，1940 年改名为“国立实验剧院”。

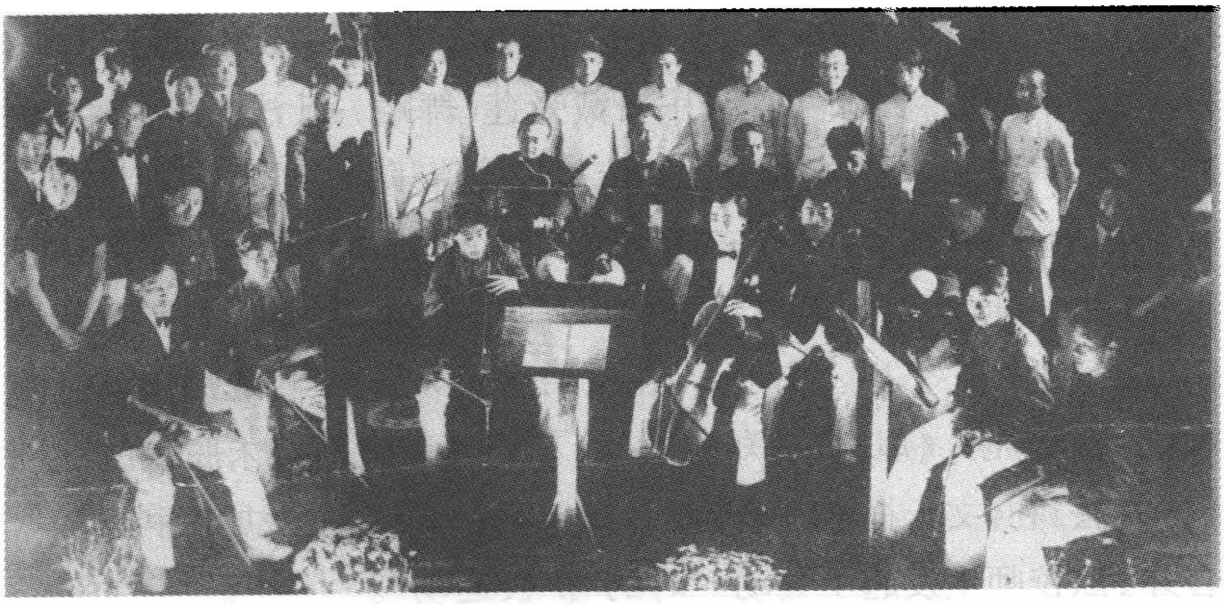


图 117　山东省立剧院管弦乐队（1936）

国立实验剧院　1940 年 7 月于重庆成立。该院系教育部呈请行政院核准将“山东省立剧院”收归国有并改组而成，委派王泊生为代理院长。办学宗旨为“实验戏剧艺术，辅助社会教育”。原定招收曾

在戏剧学校毕业或曾受戏剧训练者为学员，后经理事会研究，为提高培养演员资质，培养音乐戏剧专门人才，决定增收有艺术才能的高中毕业生入学。音乐必修课有乐理、视唱练耳、声乐、发音学、音乐史、合唱等；选修课有和声学、作曲、指挥法、弦乐、管乐、国乐、剧乐等。另有大量有关戏剧理论与实践课。该院还附设有管弦乐团及实验剧场。⑤聘请郑志声担任指挥，国立实验剧院实验乐团迅速成长为重庆三大管弦乐团之一。

国立歌剧学校 该校1941年以“国立实验剧院”为基础筹建，1942年4月正式建成于重庆，校址设在北碚，王泊生任校长。学制分初、高两级，学生三百余人。开设科目有：编剧、作曲、舞台美术、声乐、器乐、舞蹈等。高级部学生除一年级新生不分科别外，自二年级开始分歌剧科（训练歌剧演员）、理论科（训练歌剧作曲及舞台、服装设计者）和管弦乐科（训练歌剧乐队的组织能力）三个专业。⑥王泊生主张高师出高徒，严格出高才。国立歌剧学校聘用教师有：郑志声、刘雪庵、张洪岛、江定仙、王云阶（音乐理论）；黎国荃、费尔曼（小提琴）；范继森、洪达琦（钢琴）；胡投、胡然、劳景贤、蔡绍序、于忠海、林声翕（声乐）；穆志清（管弦乐）；戴爱莲（舞蹈）；叶浅予（美术）；徐迟（文学）等。⑦均为当时全国一流教授与音乐家。学校曾演出郑志声创作的歌剧《郑成功》第三幕和陈田鹤《荆轲》的“易水送别”。1943年，在重庆演出歌剧《苏武》（顾毓秀编剧、赵光耀谱曲）和儿童歌舞剧《狮国之歌》（李朴园编剧）。在王泊生领导下，学校先后上演过的歌剧有《岳飞》、《荆轲》、《郑成功》、《苏武》，尚有两部未脱稿的歌剧《史可法》和《文天祥》。1945年2月，为反对和国立戏剧专科学校⑧合并，该校师生发起了轰动一时的“护校运动”。

关于发起“护校运动”的原因，王泊生曾说：“最近到教育部去，部里让我解除几个有中共嫌疑教师的聘，我没有答应。我说：现在人才难得，我用的是人才，用他的技术专长，和他的政治嫌疑有什么相干？我知道没有任何人公开宣传马克思，凭怀疑解除人家合适吗？”⑨

事隔不久，就发生了教育部命令两校合并的事件。

1945年2月24日，国立歌剧学校全校教职员生联名上书教育部，申诉不应与国立戏剧专科学校合并之理由，呈请收回成命。同时，要求改名为“国立歌剧专科学校”。签名者170人。在《国立歌剧学校护校委员会致教育部呈文及签名信》中，申诉了发起护校运动理由：“本校师生等主持正义，纯出于光明磊落之怀，维护中国歌剧事业，特发起国立歌剧学校护校运动，说明本校师生为歌剧事业二十年牺牲奋斗经过及现况，恳请明鉴。”同月27日，该校师生于校内召开护校运动会议。教育部于6月11日下达命令，该校必须于7月底结束。护校委员会在致教育部长签名信中云：“在欧美各国，其对于歌剧艺术之重视，且尤过于其他艺术，以之为国家艺术文化之象征……此令如付实施，必将使此多年艰苦缔造之国家歌剧事业根基毁灭。而溯自1928年亦即始于本党国民革命北伐成功后即行倡导之中国歌剧运动废于一旦，凡我国艺术教育人士，宁无痛心！同人等以歌剧事业许国之忠贞顿遭致命打击，深觉奉令则与愿违，忤命又与事乖，不禁回溯既往，在抗战严重阶段，屡经累卵之势而未危，今胜利在望，反寄孤忠之无所，不知泣泪之何从！”⑩拳拳之情，溢于言表。但教育部长朱家骅批复：“呈悉。所请应毋庸议，此批。”又批：“速批复。”国立歌剧学校遂于1945年7月停办，原音乐组学生并归国立音乐院。

国立歌剧学校是我国近代唯一一所以发展歌剧事业、培养歌剧人才为目标的教育机构。王泊生作为中国歌剧事业开拓者之一，呕心沥血、不遗余力，最后却在政府当局一纸批文下无果而终。国立歌剧学校从此烟消云散，只留下了历史的累累伤痕。

注释

① 该校前身为1918年成立的“北京美术学校”，1919年改为“北京美术专门学校”，1925年春奉教育部令曾一度停办。同年秋复校并增设音乐系与戏剧系，校名改称“国立北京艺术专门学校”。刘百昭、林风眠先后任校长。1927年此校并入北京大学，停办音乐系，改称“美术专门部”，1928年又改名“北京大学艺术学院”。见《国立北平艺术专科学校沿革》，孙继南编著《纪年》(增订本)，第73页。

② 《齐鲁文化大辞典》，山东教育出版社1989年7月第1版，第163页。

③ 《荆轲》，陈田鹤作于1937年。内容表现荆轲刺秦王的历史题材。作品仿照西方歌剧形式，如序幕、幕间音乐、场面音乐、咏叹调、合唱、重唱等，采用西洋管弦乐队伴奏。作品完成后因抗战开始而未演出，直至1940年山东省立剧院到重庆并改名为国立实验剧院。由作曲家王义平按照原作重新配器，上演了歌剧中较为成功的“易水送别”一幕。

④ 张宝彝《怀念母校——山东省立剧院》，山东省文化厅《文化艺术志》编辑部办公室编印《文化艺术志》资料汇编(第二辑)，1984年10月印刷，第318—321页。

⑤ 孙继南编著《纪年》(增订本)，第128页。

⑥ 同注⑤，141页。

⑦ 刘润清《忆山东省立剧院音乐系》，《齐鲁乐苑》1982年第3期，第35页。

⑧ 国立戏剧专科学校，初名“国立戏剧学校”，1935年10月18日创办于南京，校长为余上源。抗战中组成剧团至各地演出与街头宣传，1938年2月到达重庆。1940年7月改称国立戏剧专科学校，校址设江安，学制五年，设话剧、乐剧两科。1944年乐剧科全体师生合并至青木关国立音乐院。

⑨ 同注⑦，第31页。

⑩ 《护校委员会致教育部长签名信》(1945年6月发)，孙继南编著《纪年》(增订本)“附录77”，第522—523页。

53 必须保存和发扬中国民族音乐的灵魂

——阿隆·阿甫夏洛穆夫创作的中国风格音乐作品

30 年代是众多高水平外籍音乐家云集中国的时代。阿隆·阿甫夏洛穆夫不仅用中国音乐元素创作许多中国题材的音乐作品，而且提出“民族民歌的旋律是中国民族音乐的灵魂，必须保存和发扬”的建议。他对中国音乐文化的热忱，至今受到国人怀念。

阿隆·阿甫夏洛穆夫（Aaron Avshalomov，1894.11.11—1965.4.16）①，美籍俄裔（犹太人）作曲家。出生于中俄边境黑龙江入海口的庙街。②庙街距离符拉迪沃斯托克（海参崴）很近。阿甫夏洛穆夫的父亲经营渔行生意，雇佣很多中国人。因此他自幼在中国民谣与京剧唱腔影响下长大。1910 年赴瑞士苏黎世学医，半年后转入苏黎世音乐院学习小提琴、钢琴、作曲和指挥。1914 年 7 月第一次世界大战爆发，他到中国平津一带营销外文书籍。1917 年曾在美国旧金山居住一年，婚后带妻子到中国定居。由于对中国音乐兴趣浓厚，利用收购皮毛机会先后到山东、河北、内蒙古等地，每到一地便收集民间音乐。1926 年回美国。1928 年重新回到北平。1932 年迁居上海，曾任百代唱片公司管弦乐队指挥。1935 年任上海工部局乐队图书馆馆

图118 阿隆·阿甫夏洛穆夫

长。这一时期，他的音乐创作进入高潮阶段。1943 至 1946 年接替梅百器担任上海工部局乐队指挥。1947 年阿甫夏洛穆夫赴美国定居。1962 年写作最后一部歌剧作品《杨贵妃暮景》。1965 年在纽约病逝。③阿隆·阿甫夏洛穆夫称中国为第二故乡，他的一生与中国音乐结下不解之缘。

阿甫（当年中国朋友都这样称呼他）第一部作品是歌剧《观音》。1921 年开始写作，内容表现中国民间传说观世音菩萨的故事，采用中国传统戏曲服饰装扮，唱腔按照西洋歌剧程式设计。观音一角是他专程从庙街邀到北京来的妹妹莎拉扮演的。她学钢琴，也能唱女高音。④1925年4 月 24 日，《观音》在北京首演，他亲自指挥演出。同年 12 月在纽约邻居剧场（Neighbourhood Playhouse）以管弦乐形式演出。1926 年和 1927 年，在美国波兰特和纽约以舞剧形式上演。⑤对美国人了解中国题材音乐有着一种象征性意义。

阿甫在中国期间创作的作品先后有：交响诗《北平胡同》（1923），哑剧芭蕾《琴心波光》（1933），舞剧《古刹惊梦》（又名《香篆幻境》，1935）、《佛与五行星》（1935），《D 大调钢琴协奏曲》（1936），《D 小调小提琴协奏曲》（1938），《第一交响曲》（1940），音乐剧《孟姜女》（1945），歌舞剧《凤凰涅槃》（1946）。此外，还有二胡协奏曲《贵妃之歌》和《夜曲》以及根据《诗经》和唐诗谱写的歌曲，还有根据京剧武场特点创作的《钟馗舞》、《弓箭舞》等。

他尝试用中国民间音乐旋律融入现代西洋音乐技法，以形成一种新颖风格。他曾经说：“我未曾师事显赫的名家，而且毕生的作品都富有中国风味，代表了以中国旋律与节奏和西方技术融会的尝试。所以我不得不无师自通，经由实验来达到这个特殊的音乐目的。影响我的不是绕世界一周的旅游，而是我生活的环境，我从那里面体会到中国音乐的语言对我是最为自然的表现。”⑥1933 年 5 月 21 日，在大光明大戏院举行上海工部局乐队特别音乐会“GRAND CHINSE EVENING 大中国之夜”，由梅百器指挥，演出阿甫的交响

诗《北平胡同》、歌曲《晴雯绝命辞》以及中国哑剧芭蕾《琴心波光》。同场演出还有郑觐文“大同乐会”器乐合奏，卫仲乐琵琶独奏等节目。这在工部局乐队历史上是第一次，在30年代的中国也有着一种“中西合璧”音乐会的时代意义。

傅雷⑦在音乐会后发表长篇评论文章，说：“作者在此描写古城中一天到晚的特殊情趣，作者利用京剧中最通俗的旋律唱出小贩的叫卖声，皮鞋匠、理发匠、卖花女的呼喊声；更利用中国的喇叭、铙钹的吹打，描写丧葬礼仪。仪仗过后是一种沉静的哀思；但生意不久又重新蓬勃，粉墙一角的后面，透出一阵凄凉哀怨的笛声，令人幻想古才子佳人的传奇。终于是和煦的阳光映照着胡同，恬静的宁静笼罩着古城。它有生之丰满，生之喧哗，生之悲哀，生之怅惘，但更有一个统辖一切的主要性格：生之平和。这不即是古老的北平的主要性格吗？”⑧对《北平胡同》给予很高评价。文章最后说：“人，第一，应当成为一个人，健全的，即理智的而又感情的人。而且拯救国家、拯救民族的根本办法，尤不在政治、外交、军事，而在全部文化。我们目前最以为哀痛的是‘心死’，而挽救这垂绝的心魄的是音乐与戏剧！”傅雷写这篇评论文章时年仅25岁。文笔犀利，才气横溢，显露了一位文学翻译家、音乐评论家的独到艺术见解和高度人文精神。交响诗《北平胡同》后来由著名指挥家的斯托科夫斯基（Leopold Stokowski，1882.4.18—1977.9.13）指挥费城交响乐团在美国演出。⑨

聂耳曾评价舞剧《香篆幻境》。他说：“这是一个三幕哑剧，音乐的伴奏、布景、服装、演技，可以说完全是根据着京戏的技巧，以较新的形式编制而成的，所谓‘改良国剧’。当我看完第三幕时，我想：改良国剧从这条路上跑去，也许是对的吧！的确，许多京剧里的舞姿、武行，要是给它音乐节奏化，着实可以发现一些中国音乐与舞蹈的新底姿态。这次阿氏所作全剧的伴奏，可以看出他是用过一番苦功的，许多动作都有着节奏的美……”⑩这是聂耳写于赴日本以前、发表于逝世之后的一篇遗作。

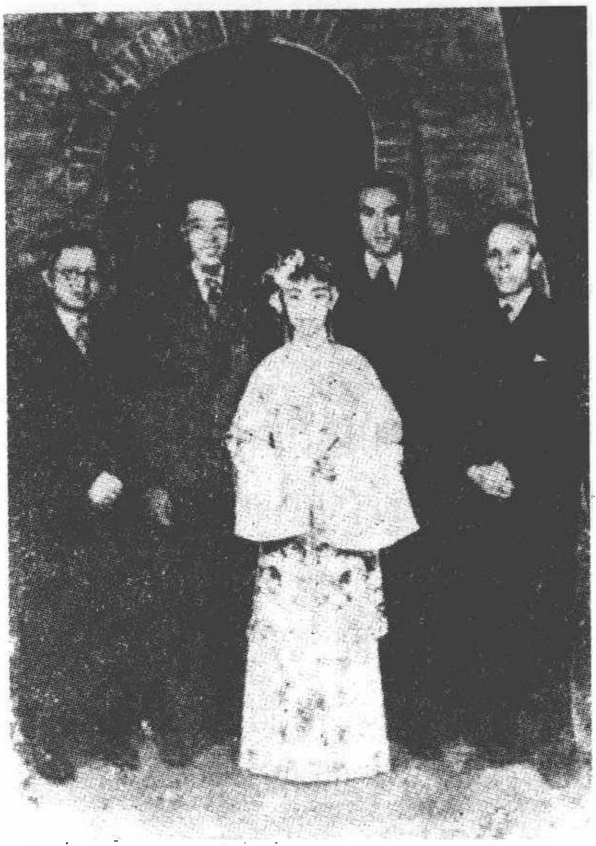


图 119　彩排后阿氏与主演留影（1945.11.24）

1945 年 11 月 25 日，阿甫创作的六幕十景音乐剧《孟姜女》在上海兰心大戏院首演。作品根据民间广泛流传的《孟姜女万里寻夫》、《孟姜女十二月花名》等民间唱本和音乐为蓝本，描绘孟姜女梳妆、游园、邂逅、新婚、寻夫等情节内容，由此构建了全剧音乐。姜椿芳根据音乐、剧情填写唱词和对白。《孟姜女》演出后在上海引起极大反响。梅兰芳、周信芳、夏衍、傅雷、卫仲乐、黄佐临、于伶、沈知白等 33 位文化名人联名撰文在上海《大公报》、《时代日报》推荐《孟姜女》。文章说："他以中国旋律为基础，创作中国风味的音乐，并以此排成了中国舞剧、中国歌剧、中国音乐剧，这一切，可说是对中国音乐界与戏剧界的重要贡献。"⑪ 宋庆龄、孔祥熙，各国使节、各界显要人物均出席观看，音乐剧《孟姜女》的演出博得社会各界广泛好评。

阿甫夏洛穆夫与我国文化界、音乐界人士有着广泛交往。郭沫若、田汉、夏衍、傅雷、卫仲乐、周信芳、沈知白⑫、贺绿汀、马思聪、聂耳、冼星海、任光等和他都十分熟识。他曾帮助过许多中国音乐家。聂耳赴日本就是由阿甫夏洛穆夫鼓励与促成的。《义勇军进行曲》配音工作也由他与贺绿汀代为完成。⑬ 冼星海回国后，曾打算与上海工部局乐队合作开音乐会，在指挥试排贝多芬《第八交响乐》后遭到了梅百器拒绝。冼星海后来回忆说："当时，我和阿甫夏洛穆夫和一两位朋友同去，阿氏是交响乐作家，上海最有名的作曲家，亲眼看见我指挥《第八交响乐》，他说我指挥得好，……后来阿氏又邀我到

他家里，请我食晚餐，劝我说：‘不必灰心，音乐家的生命和事业不是在一次表演上的，你好好努力，两年后，你知道中国的情形更清楚以后，你就可成为中国第一个作曲家。’这句话至今我不能忘记……我毅然地加入救亡运动，专心写救亡歌曲。”⑭阿甫夏洛穆夫不仅热爱中国音乐文化，而且理解中国音乐家。冼星海后来成为中国著名作曲家，在诸多成因中，阿甫的鼓励也是其中一个因素吧！

阿甫夏洛穆夫对中国音乐发展道路有深刻见解，他曾对姜椿芳说过：“要提倡民族民间音乐，要使中国音乐现代化，作曲方法要现代化，乐器也要现代化，但中国民族风格不能丧失。民族民歌的旋律是中国民族音乐的灵魂，必须保存和发扬。”⑮这样的音乐观点出自一位外国人之口，令姜椿芳十分惊奇。这一见解体现了阿甫夏洛穆夫对中国音乐文化如何由传统走向现代的极有见地的一种认识。

阿隆·阿甫夏洛穆夫在中国生活近三十年，是一位以中国音乐为素材、中国文化为题材创作多种西方音乐形式的唯一外籍作曲家。他和齐尔品、梅百器、查哈罗夫等外籍音乐家对于中国音乐文化所做出的贡献，已经成为我国近代音乐史的一个必要组成部分。他们对艺术的敬业精神和对中国的热爱、对中国音乐家的帮助，也将永远载入中外音乐文化交流史册。

注释

---

① 阿隆·阿甫夏洛穆夫逝世日期以往材料记载为1965年4月20日。韩国镄与阿甫夏洛穆夫之子、现任美国俄勒冈州波特兰(Portland)青年管弦乐团终身指挥的雅各(Jacob)取得联系，收集了较为完整资料，现从此说。见韩国镄《长城万里艺途遥，观音位助孤乐叟——阿甫夏洛穆夫的中国乐队》，《韩国镄音乐文集》(一)，第173—181页。

② 庙街原归属中国，位于黑龙江(下游在俄罗斯境内名阿穆尔河)入日本海入海口，1858年《瑷珲条约》划归俄国。今名阿穆尔-尼克莱耶夫斯克。

③ 出处同注①。

④ 谭雅涛《阿隆·阿甫夏洛穆夫和他的歌剧创作成就》，《中国歌剧艺术文集》，第

185—190 页。

⑤ 同注③,第 175 页。

⑥ 同注③,第 179 页。

⑦ 傅雷(1908—1966),江苏南汇(今属上海市)人。我国著名文学翻译家、艺术评论家、鉴赏家。早年留学法国。译有巴尔扎克长篇小说十四部,罗曼·罗兰传记文学《贝多芬传》等三部和《约翰·克利斯朵夫》,梅里美《嘉尔曼》、泰勒《艺术哲学》等三十余部,著有《贝多芬的作品及其精神》、《傅雷家书》、《傅雷谈音乐》等,见解独到深刻,文笔细腻流畅。

⑧ 傅雷《从“工部局中国音乐会”说到中国戏剧和音乐的前途》,《时事新报》1933 年 5 月 28 日。

⑨ 许步曾《犹太音乐家在上海》(下),《音乐艺术》1991 年第 4 期,第 10—16 页。

⑩ 聂耳《观中国哑剧〈香篆幻境〉后》(1935 年 3 月 25 日),原载 1935 年 8 月 16 日《电通》(半月刊)画报第 7 期。见《聂耳全集》(下卷),第 88—89 页。

⑪ 同注④,第 189 页。

⑫ 沈知白(1904.3.18—1968.9.15),原名沈登瀛,沈知白、沈敦行为笔名。浙江吴兴人。幼年随父母寄居武昌,辛亥革命后全家迁居上海。1924 年毕业于上海工部局育才公学。1931 年毕业于上海工部局师范学院。1932 年在阿甫夏洛穆夫指导下学习和声与作曲。1935 至 1937 年随俄籍钢琴家辛格(G.Singer)学习钢琴。1940 年经阿甫夏洛穆夫介绍,受聘于上海沪江大学音乐系。1946 年底进入国立上海音乐专科学校任教中外音乐史。1950 年主持中央音乐学院华东分院研究室工作。1956 年起任上海音乐学院民族音乐系和民族音乐理论系主任。“文革”中被迫害自杀。著有《中国音乐史纲要》等论著。见赵佳梓《自学成材的杰出学者——音乐学家沈知白》,向延生主编《中国近现代音乐家传》(1),第 521—529 页。

⑬ 薛宗明《阿隆·阿甫夏洛穆夫的故事》(下),“国立”台湾交响乐团《乐览》第 31 期,2002 年 1 月 1 日出版,第 5—9 页。

⑭ 冼星海《创作杂记》,《冼星海全集》(1),第 148 页。

⑮ 同注④,第 188 页。

§54 十里洋场　灯红酒绿

——陈歌辛、黎锦光的流行歌曲创作

流行音乐(popular music)是全球性流行的音乐文化现象，属于城市大众文化范畴，与交响乐、歌剧等高雅音乐形成犄角之势，分庭抗礼。上海是一座以海纳百川之“海派文化”为特征的城市，中国流行音乐在上海崛起，不是一种偶然现象。

我国流行歌曲在20世纪30年代前后经历了前、后两个发展阶段。

以黎锦晖为代表的前期阶段(1927—1936)　自1927至1929年，黎锦晖创作《毛毛雨》、《桃花江》、《特别快车》、《妹妹我爱你》等我国最早的“时代曲”后，流行歌曲成为他音乐创作的主要形式。1931至1936年又渗透到大量有声电影歌曲创作之中，为二十多部电影写作主题歌与插曲，并出版大量歌集。“1933年以后的一两年是黎锦晖在歌曲出版和灌制唱片方面的多产期。仅从大众、同声两家书局分别出版的歌集中刊有数以千计的总数。”① 并培养了黎明晖②、王人美③、周璇④、白虹⑤ 等第一代歌星。此外，还有薛玲仙、钱蓁蓁⑥、严折西、王人艺、王人路等一大批歌舞音乐骨干人才。从歌曲创作风格、歌星群体产生、演出机制等方面开辟一个流行音乐时代，形成探索阶段的面貌特征。

黎锦晖后期创作的时代曲(1933年以后)，正如有的学者所说：

“值得注意的一点是，在表面‘热闹非凡’的背后，这一时期‘时代曲’的艺术质量已难以与前两个时期的作品相比，大量作品之中，多有应时、表面化的‘急就篇’，少有精彩之作，这既是追求经济利益、商品化的结果，也是黎氏本人创作思想、技巧跟不上时代发展的必然。加之30年代国家民族灾难日重，随着抗日救亡歌曲的兴起，黎锦晖歌曲日益失去前一时期的光彩和时代感。”⑦ 无论如何，黎锦晖是中国歌舞音乐开拓者和流行歌曲奠基人。在我国流行音乐发展史上，以《毛毛雨》为先导与代表的“时代曲”，对当时封闭性的中国社会产生巨大冲击波。黎锦晖流行歌曲写作风格以民间小调为基本元素，曲调流畅动听，富于民族特性美感；有些歌曲用于歌舞厅场合时，乐队伴奏吸收爵士乐非正常重拍的特色，显得相当“洋化”，结合比较协调。

以黎锦光、陈歌辛为代表的后期阶段（1937—1945） 这一阶段流行歌曲突破前期创作风格单一格局，创作题材更为丰富多彩，具有多种传播媒体（如电影、电台、舞厅、酒吧）所需听觉与视觉效果。上海舞厅林立（如“百乐门舞厅”、“仙乐舞厅”、“丽都舞厅”、“大都会舞厅”），乐队也有“杰美·金乐队”、“黄飞然乐队”和“凯旋乐队”等华人爵士乐队。黎锦光和陈歌辛两位“双子星座”的横溢才华，使流行歌曲创作在音乐风格方面有很大突破，有着灯红酒绿、纸醉金迷梦幻般的浪漫情调。因此，30年代中期创作的许多有特色的流行歌曲推进了流行音乐的发展进程，在上海有了一个腾飞发展环境。同时，一代歌后周璇登上歌坛，一批新歌星如白虹、姚莉⑧、龚秋霞、严华、白光等争奇斗艳，已经缔造了我国近代流行歌曲一个群星璀璨时代。

黎锦光（1907.12.30—1993.1.15），湖南湘潭人。原名锦颢，字履劭。黎锦晖七弟。常用笔名有李七牛、金钢、金玉谷等。1926年进黄埔军校学习。1927年到上海进入“中华歌舞专门学校”，1928年随“中华歌舞团”赴南洋演出，直至“明月歌剧社”停办，一直跟随黎锦

晖学习作曲与歌舞经营活动。1939 年初，进百代唱片公司任音乐编辑，写作百余首歌曲作品。新中国成立后，长期担任上海中国唱片厂音响导演。曾编辑过两千多首戏曲、歌曲唱片和录音带。1970 年在上海退休。

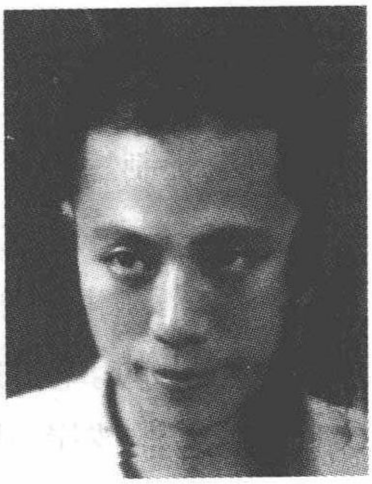


图 120　黎锦光

黎锦光善于在民间音乐中汲取丰富养料。早期作品《满场飞》、《清流映明月》、《针线本相连》等，均为流行名曲，成为“黎派”重要传人。流传甚广的《采槟榔》●(1939)，根据湖南花鼓戏“双川调”改编创作。代表作还有《五月的风》●、《夜来香》●、《长亭十送》、《香格里拉》等。他还创作一批电影插曲，如:《西厢记》插曲《拷红》(1940)，《天涯歌女》插曲《襟上一朵花》(1941)，《恼人春色》主题歌《钟山春》(1942)，《渔家女》插曲《疯狂世界》(1943)，《红楼梦》插曲《葬花》(1944)，《凤凰于飞》插曲《慈母心》(1945)、《嫦娥》(1945)等。⑨ 黎锦光流行歌曲既有浓郁民间风格，采用湖南、江苏、广东、陕西等民歌小调作为素材，从戏曲、说唱中吸取养料，采用京剧、京韵大鼓音调，并借鉴“探戈”、“伦巴”及爵士音乐伴奏手法。旋律亲切、流畅，节奏明快、洒脱，富于现代城市气息。《夜来香》由李香兰灌制唱片后流传最广。

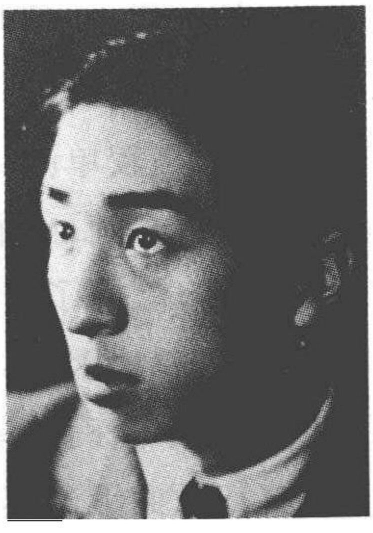


图 121　陈歌辛

陈歌辛(1914.9.19—1961.1.25)，上海人。原名陈馨砚、陈昌寿，笔名有林枚、昌寿等。自幼喜爱文学、音乐、戏曲。曾师从旅沪犹太作曲家弗兰克尔等学习作曲、声乐、钢琴与指挥。1935 年在“上海乐剧训练所”教授音乐。同年，与陈大悲、吴晓邦合作创作我国第一部音乐剧《西施》并指挥演出。1938 年在上海“中法剧专”任教，与张昊等组织“歌咏指挥训练班”。1939 年与吴晓邦合作创作抗日题材

舞剧《罂粟花》、《丑表功》、《传递情报者》、《春之消息》等。1941 年曾被日军逮捕。1946 年赴香港“大中华电影公司”任作曲。1950 年回上海，任上海电影制片厂专职作曲。1957 年被错划为“右派分子”。1961 年病殁于安徽白茅岭劳改农场。1979 年获平反。⑩

陈歌辛一生创作流行歌曲、电影插曲、艺术歌曲二百余首，在乐坛上名盛一时。他的《玫瑰玫瑰我爱你》●(1943)是第一首被译成英文，远播大洋彼岸，由美国好莱坞歌星灌制唱片的流行歌曲。代表作还有《蔷薇处处开》●、《夜上海》、《疯狂世界》、《恭喜恭喜》、《三轮车上的小姐》等。他的音乐创作具有多种体裁与形式，流行歌曲多作于 40 年代，正是我国城市流行歌曲之成熟期。作品风格善于将上海城市文化特色与西方作曲技法结合，使流行歌曲具有较为高雅的格调与艺术气质。《夜上海》●是一首标志上海“不夜城”特性的作品，旋律有着轻柔飘逸的动感，节奏具有舞步协调的韵律，结构紧凑而富于变化，是近代一首经典性流行歌曲。

这一时期的流行歌曲作家还有许如辉、严华、姚敏、李厚襄、严折西、严个凡、梁乐音、陈瑞桢、刘如曾等，著名歌星还有姚敏、严华、白光、李香兰、黄飞然、吴莺音、欧阳飞莺等，这些作曲家和歌星共同缔造了中国流行歌曲一段黄金岁月。

我国近代流行歌曲前、后两个阶段之不同特色，主要在于创作风格、传播媒介、演唱格调三个方面之差异。黎锦晖以一己之力开辟中国流行音乐时代，以组织歌舞团体演出为主要传播媒介，歌曲与演唱风格较单调；黎锦光、陈歌辛等人的创作，手法更具多样化与时代感，风格流丽洒脱，富于都市气息与动力感，传播媒介以舞厅、电影为主体，有了更大覆盖面。歌星演唱由直声转向细腻柔美甚至融入美声唱法因素。我国近代流行音乐由此进入了成熟时期。

流行歌曲确实具有“风行一时”之特色，随风而来，随风而逝。同时，流行歌曲无论其创作或演唱，均有格调高雅与庸俗、质量精美与低劣、作品上乘与下品、生命永恒与短暂之区分。尤其在战争年代

与和平环境，社会封闭与社会开放之不同历史阶段，流行歌曲有着不同的历史命运。但是，无论如何，流行歌曲毕竟是音乐文化不可或缺的品种，在我国近代音乐史上占有一定地位与影响。

注释

① 孙继南《黎锦晖与黎派音乐》，第189页。

② 黎明晖(1909—2003)，中国近代歌、影两栖明星。黎锦晖之女。我国第一首流行歌曲《毛毛雨》首唱者。代表曲还有《人面桃花》、《妹妹我爱你》、《可怜的秋香》、《寒衣曲》、《月明之夜》等，并主演过《女人》、《清明时节》、《压岁钱》等影片。

③ 王人美(1914—1987)，湖南浏阳人，生于长沙。中国近代歌、影两栖明星。13岁进美美女校(中华歌舞团前身)学习歌舞。她的成名作有《特别快车》、《桃花江》、《渔光曲》、《铁蹄下的歌女》、《梅娘曲》等。

④ 周璇(1920—1957)，著名歌、影两栖明星。1931年3月进入“联华影业公司音乐歌舞班”。曾拍摄《马路天使》、《夜店》、《忆江南》、《清宫秘史》等43部电影。演唱过二百多首歌曲，代表曲有《天涯歌女》、《四季歌》、《拷红》、《夜上海》、《花样的年华》、《难民歌》等。

⑤ 白虹(1919—1992)，著名歌、影两栖明星。1931年参加“明月歌剧社”。1934年5、6月间以《闹五更》夺得“播音歌星竞选”冠军。代表曲有《莎莎再会吧》、《蔷薇花》、《我要你》等。

⑥ 钱蓁蓁(1915—2005)，祖籍浙江湖州，生于北京。革命烈士钱壮飞之女。黎锦晖养女，南洋巡演结束后改名黎莉莉。30年代中国著名电影明星。

⑦ 同注①，第189—190页。

⑧ 姚莉(1921—)，著名歌星。1937年演唱《卖相思》一举成名，有“银嗓子”的美誉。代表曲有《玫瑰玫瑰我爱你》、《恭喜恭喜》、《人隔万重山》等。1949年赴香港继续歌坛生涯。

⑨ 孙蕤编著《中国流行音乐简史》，中国文联出版社2004年8月第1版，第117页。

⑩ 丁润《才华横溢惜早逝——作曲家陈歌辛》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第476—483页。

§55 追求总不如舍弃

——江文也的音乐创作

凡有成就的作曲家音乐创作风格之变异现象往往为人们所关注。年寿愈高、阅历愈广、作品数量愈多，创作风格变异可能性愈大。音乐作品风格迥异，光彩夺目，一变再变，引人入胜，构成听觉世界奇特景观。江文也音乐创作的风格变异具有一种典型意义。

图 122　江文也

江文也(1910.6.11—1983.10.24)，祖籍福建永定，祖父一辈移居台湾。他出生于台湾淡水县，原名江文彬。1916 年随父母迁居福建厦门。童年时期就读于厦门旭瀛书院。1923 年赴日本，在长野上田中学毕业。1928 年考入东京武藏高等工业学校电气机械科，课余在东京上野音乐学校选修声乐，演唱男中音。1932 年从工业学校毕业，进入东京哥伦比亚唱片公司工作，开始他的音乐生涯。两年中两度参加日本全国音乐比赛，获声乐组入选。1933 年入东京音乐学校御茶水分校攻读作曲，师从山田耕筰①。1934 年开始音乐创作。1935 年从齐尔品学习作曲。次年 6 月随齐尔品到北平和上海，研究中国民族民间音乐。1938 年 3 月底，应北京师范大学男院音乐系主任柯政和之聘，担任该系作曲、声乐教授，从此定居北平。1945 年冬，因曾谱

写敌伪歌曲被政府当局逮捕，拘禁十个月释放。1947 年秋，应赵梅伯之邀，任北平艺术专科学校音乐系教授。新中国成立后，于 1950 年任中央音乐学院作曲系教授。1957 年，被错划“右派分子”，撤销教授职务，调离教学岗位，在图书馆做资料工作。“文革”中，下放部队劳动，身心遭受摧残。1979 年 2 月，错划“右派”得到更正，宣布平反。1983 年 10 月 24 日病逝，终年 73 岁。②江文也走完了充满追求与坎坷的人生道路。

江文也音乐创作题材与风格之变异大致可分四个阶段。

日本创作时期（1934—1937） 这是江文也初露锋芒、一举成名时期。自 1934 至 1937 年，他的音乐作品连续四年在日本全国音乐比赛中获奖。③在国际乐坛上也屡屡获奖。1936 年 8 月，管弦乐《台湾舞曲》在柏林第 11 届奥林匹克国际音乐比赛中获作曲特别奖。1938 年，钢琴套曲《断章小品 16 首》(1936)在威尼斯第四届国际音乐节入选，成为我国近代在国际上获奖最多的音乐家。此外，还有钢琴小曲《五首素描》(1935)、声乐作品《台湾山地同胞歌》4 首(1936)、室内乐《长笛与钢琴》(1937)等多部作品问世。江文也是我国近代最早运用西方 20 世纪音乐技法进行创作的作曲家。一般认为，《台湾舞曲》●(1934)最具代表性。这是一部充满幻想性的单乐章交响诗。乐曲采用自由体回旋奏鸣曲式，以“舞曲”作为主题并贯穿全曲，表现作者对阔别已久的故乡的思念与憧憬，也隐含着对祖国古代文化的缅怀与向往。他在总谱扉页用诗一般的日文写道：我在此看见极其庄严的楼阁 / 我在此看见极其华丽的殿堂 / 我也看到被深山密林环绕着的祖庙和古代的演技场 / 但这些都已消失净尽 / 她已化作精灵 / 融于冥冥的太空 / 将神与人之子的宠爱集于一身的精华也如海市蜃楼 / 隐隐浮现在幽暗之中 / 啊 / 我在这退潮的海边上 / 只看见残留下来的两三片水沫泡影……（金继文译）

《台湾舞曲》音乐主题以五声音阶为主，配器手法注重木管乐器色彩的多样性，弦乐器则往往以长音或拨弦衬托，中间慢板段落具

有德彪西印象派风格。有学者认为："由江文也早期的作品中可以看出，他对音的敏感，对节奏、调性、组织、乐曲结构的高超控制能力，以及他作为一个作曲家的感性与理性，都是十分突出的。""虽然30年代的江文也仍在他作曲的模仿阶段，虽然他的作品表现出强烈的巴托克（Béla Bartók，1881—1945）乐风的影响，但是这几首作品，已经明确地显示出江文也的个人风格。"④江文也在日本期间的音乐创作对当时国内音乐界尚未产生重要影响。

北平创作时期（第一阶段，1938—1945） 江文也回国目的主要为了音乐创作。他曾对友人说："我非常渴望中国文化而去北京，北京是东方的巴黎，它会激发我的创作。"⑤他潜心研究中国传统音乐和古诗词，创作了大量中国题材作品。主要有《中国名歌集》第1卷，钢琴套曲《北京万华集》（后改名为《北京素描》，1938），歌曲集《唐诗七言绝句篇》（1939）、《唐诗五言绝句篇》（1939），管弦乐曲《北京点描》（1939），合唱曲《渔翁乐》●（1939）、《孔庙大晟乐章》（1939），舞剧《大地之歌》（1940）、《香妃传》（1942），交响诗《为世纪神话的颂歌》（1943），管弦乐曲《碧空中鸣响的鸽笛》（1943）、《一宇同光曲》（1943），第三钢琴奏鸣曲《江南风月》（1945），钢琴叙事诗《浔阳月夜》（1945）等。他的音乐创作风格有明显转变。他曾说："以近代科学的方法来复兴而永久保存中国各种的'乐'，又根据此中国古乐的精神而创造一种新音乐以贡献于世界乐坛。这是此八年来敝人在沉默中潜心所研究的根本思想。"⑥其中，

图123 感受祖国古老文化

《孔庙大晟乐章》具有创作风格变异的代表性意义。

《孔庙大晟乐章》(1940)由“迎神”⑥、“初献”、“亚献”、“终献”、“撤馔”、“送神”六个乐章组成,全部是速度缓慢的乐章,表现祭孔音乐的传统风格。这在管弦乐曲中是极为罕见的。音乐庄重、安详、泰然、悠远,体现一种“天人合一”境界,反映他回国以后音乐创作观念与风格的重大变化。有的学者认为:“这个研究不仅使他同时接触到中国音乐的精致和民俗两个层面,也因此使他扬弃了许多西方现代的作曲风格,而转向中国音乐风格的探讨与创作……他认为孔庙大晟乐是东方文化的宝库,是在世界各种音乐类型中独立突出的个体,是过去西方音乐美学说明不出的一种没有喜欢、没有悲哀的‘法悦境’。”⑦这段话对江文也这一重要作品的音乐特色做了精练概括。

北平创作时期(第二阶段,1946—1948) 江文也于 1946 年秋获释后,转向欧洲宗教音乐写作。他并非天主教徒,为了解天主教音乐,每周日到方继堂参与弥撒活动。1947 年 9 月,完成《圣咏作曲集》第 1 卷。“卷后语”说:“我知道中国音乐有不少缺点,同时也是为了这些缺点,使我更爱惜中国音乐;我宁可否定我过去半生所追究底那精密的西欧音乐理论,来保持这宝贵的缺点,来再创造这宝贵的缺点。我深爱中国音乐的‘传统’……今天我们也应该创造一些新要素再加到这‘传统’上。”⑧江文也还出版《第一弥撒曲》、《儿童圣咏曲集》(1948)和《儿童圣咏歌曲集》第 2 卷(1948)。在《弥撒曲》后,江文也又这样写道:“这是我的祈祷,是一个彷徨于艺术中求道者最大的祈祷。”⑨这些作品在天主教歌咏团有着广泛影响。他也是我国近代继杨荫浏之后谱写“圣咏歌曲”的又一位音乐家。江文也的音乐创作题材与风格再一次发生变异。他的心灵在音乐中净化的同时,依然执著地追求着中国音乐的“传统”。

北京创作时期(1949—1964) 这一时期音乐创作以合唱曲《更生曲》(歌词为郭沫若《凤凰涅槃》节本)为新的起点。他希望自己和

祖国一样在凤凰涅槃烈火中获得新的生命。1949 年 2 月，作品在北平艺专师生欢庆北平和平解放联欢会上首演；6 月，完成第四钢琴奏鸣曲《狂欢日》；1950 年底，完成钢琴套曲《乡土节令诗》；此后，完成小提琴奏鸣曲《颂春》(1951)、钢琴奏鸣曲《典乐》(1951)；钢琴曲《杜甫赞歌》、交响诗《汨罗沉流》(1953)；钢琴三重奏《在台湾高山地带》(1955)；《第三交响曲》(1957)、管弦乐曲《俚谣与村舞》(1957)等。被错划成“右派分子”后，依然创作合唱曲《台湾山地同胞歌》(1960)、交响曲《纪念郑成功收复台湾三百周年》(1962)等作品，并整理改编了一百首台湾民歌(1964)。⑩“文革”中则是江文也一生创作空白时期。1978 年春，酝酿创作管弦乐曲《阿里山的歌声》，已写成五个部分初稿，终因患病而未完成。管弦乐曲《汨罗沉流》是他音乐创作成熟期的代表作品。“这里表达出屈原后期诗歌中那种抑郁、愤懑和绝望的情绪，表现了殉国难和人民的悼念。……这是一部道地的中国的交响诗，是一幅以中国传统技法来结构的油画，它既吸收了欧洲交响音乐贯穿发展的心理描写手法，又借用中国传统音乐的艺术笔调来刻画人物，揭示他们的内心世界。”⑪这也是他所有创作中最富于浪漫气息的作品。

江文也有一句名言：追求总不如舍弃。他由早期作品中驱动力极强的节奏感，粗犷气质与活力以及接受欧洲前卫作曲技法之影响达于巅峰状态之际，回归到中国民族音乐风格的创作。江文也音乐风格的一再变异，也是他所走过人生道路心影的折射。他一生锲而不舍，对中国近现代音乐创作多种形式与风格探索做出了贡献。

江文也是非功过令人深思。抗战胜利后，友人约他同往日本，被他拒绝；1948 年冬，有人邀他同往香港执教，他留在了内地；在“文革”中，也没有丧失对祖国前途的信念。他蔑称为“旋风的恶作剧，也不过是舞台上的一个场面”⑫。的确，他曾有过失。“君子之过也，如日月之食焉。过也，人皆见之；更也，人皆仰之。”(《论语·子张篇》)何况他为早已改正的失误付出了沉重的人生代价！

注释

① 山田耕筰(1886—1965),日本作曲家。1910年赴德国柏林音乐高等学校深造,从布鲁赫和沃尔夫学习作曲。1914年回国,翌年在东京创建了日本最早的交响乐团,奠定日本交响音乐的基础。1917年在美国卡内基音乐厅演出自己的管弦乐作品,后又为日本现代歌剧奠定基础。他是日本最早在欧美获得声誉的交响音乐作曲家,作品多达1500件。

② 俞玉滋编订《江文也年谱》(未定稿),梁茂春、江小韵主编《论江文也——江文也纪念研讨会论文集》,中央音乐学院学报社2000年9月第1版,第60—85页。

③ 1934年,管弦乐《白鹭的幻想》获日本第三届音乐比赛作曲组第二名;1935年,管弦乐《盆踊主题交响组曲》获第四届音乐比赛入选奖;1936年,合唱曲《潮音》获第五届音乐比赛第二名;1937年,管弦乐《赋格序曲》获第六届音乐比赛第二名。

④ 张己任《浅论江文也的作品——写在专场演出江文也作品之前》,张己任著《谈乐录》,广西师范大学出版社2003年3月第1版,第78—82页。

⑤ 韩国鐄《江文也的生平与作品》,韩国鐄等著《音乐大师江文也》,台北敦理出版社1984年8月第1版。

⑥ 江文也《谨白》之“江文也独唱会节目表”,见刘靖之《中国新音乐史论》(上)第311页。

⑦ 张己任《才高命舛的作曲家江文也》,张己任《谈乐录》,第74—77页。

⑧ 江文也《写于〈圣咏作曲集〉(第1卷)完成后》,引自俞玉滋编订《江文也年谱》(未定稿),出处同注②,第43页。

⑨ 张己任《中国“现代音乐”的良知——江文也〈写于《圣咏作曲集》(第1卷)完成后〉》,张己任著《谈乐录》,第88页。

⑩ 这批珍贵的民歌是江文也1934年回台湾巡回演出时与其弟江文光一起采集而长期保存下来的,现存二十余首。由江小韵提供材料。

⑪ 苏夏《论江文也》,苏夏著《论中国现代音乐名家名作》,中央音乐学院出版社2005年3月第1版,第77—113页。

⑫ 同注②,第78页。

56 在那遥远的地方

——王洛宾搜集、改编“西部歌曲”

在那遥远的地方，
有位好姑娘，
人们走过了她的帐房，
都要回头留恋地张望。
……

王洛宾改编的歌曲《在那遥远的地方》，犹如《诗经》开篇之作“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑”一样，成为中华民族古往今来为人们咏唱美好爱情的音乐名篇。

王洛宾（1913.1.7—1996.3.14），北京人。父亲是一个爱好音乐的油漆匠，喜爱唱京剧、昆曲，会演奏多种民族乐器，是他的音乐启蒙者。1924年王洛宾入通县潞河中学读书。这是一所教会学校，他参加唱诗班。1931年入北平师范学校艺术科学习声乐与钢琴。1934年因家庭困难辍学，任中学教师。1937年参加丁玲领导的“西北战地服务团”。1938年春与萧军、塞克、朱星南一起去新疆开展工作。1939年随抗战剧团到

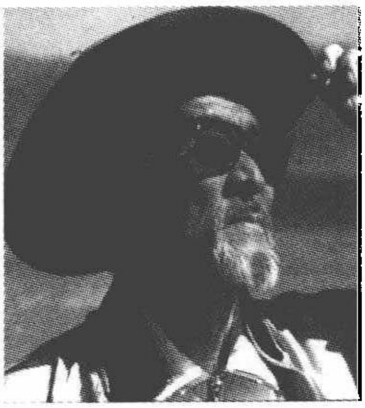


图 124　王洛宾

甘肃各地演出。他每到一地，就抓住一切机会搜集民歌，并在搜集、整理基础上加以改编。1941 年在兰州被国民党逮捕入狱。1944 年出狱后在青海当过中学教员、中校音乐教官。1949 年在西宁参加中国人民解放军。50 年代在新疆军区文工团工作。1960 年被戴上“反党反社会主义分子”帽子，被捕入狱，1975 年获释。1979 年平反后回新疆军区歌舞团工作。① 1996 年因患癌症病逝，享年 83 岁。

王洛宾在参加兰州抗战剧团时，“有一位维吾尔族司机给我唱了一首吐鲁番民歌《达坂城》，……我记下了曲调，请一位懂维语的汉族司机翻译了歌词。原歌有两句是从后半拍起，曲调中有一些难唱的音程。为了便于流传，我将其改编定名为《马车夫之歌》。第二天兰州抗战剧团就演出这个节目，受到观众的热烈欢迎。这是我搜集整理的第一首兄弟民族民歌，也是我创作生涯的一个转折点”②。自 1939 年起，王洛宾陆续记录了《掀起你的盖头来》●、《青春舞曲》●等维吾尔族民歌，《流浪之歌》、《我等你到天明》、《羊群里躺着想念你的人》等哈萨克族民歌，《在那银色的月光下》●等塔塔尔族民歌。后来又记录了《玛依拉》、《都达尔和玛丽亚》●、《阿拉木汗》、《半个月亮爬上来》、《喀什噶尔舞曲》、《依拉拉》、《哪里来的骆驼队》等一批西北地区流行的少数民族民歌，或改编、或配歌、或填词。从此，这些歌曲以其通俗易唱和浓郁的异乡情调，在内地不胫而走，几近家喻户晓，在世界华人聚居地区同样广为传唱。

王洛宾搜集、整理、改编、创作“西部歌曲”，长期以来一直被认为是新疆、青海地区“民歌”。1946 年，陈田鹤在国立音乐院（南京）任教务主任时即为“山歌社”出版的《山歌集》编配《在那遥远的地方》的钢琴伴奏，署名为“青海民歌”。这首歌曲实际上是王洛宾于 1940 年改编的作品。他说：“其实这首歌不是哈萨克族的民歌，上半句有点哈萨克族风格，下半句却有青海藏族歌曲格调，拼凑在一起，虽然谈不上什么技巧，但却引得海内外华人唱了五十多年，而今还在唱。”③歌曲为上下乐句结构，分节歌形式，感情淳朴真挚，抒情气

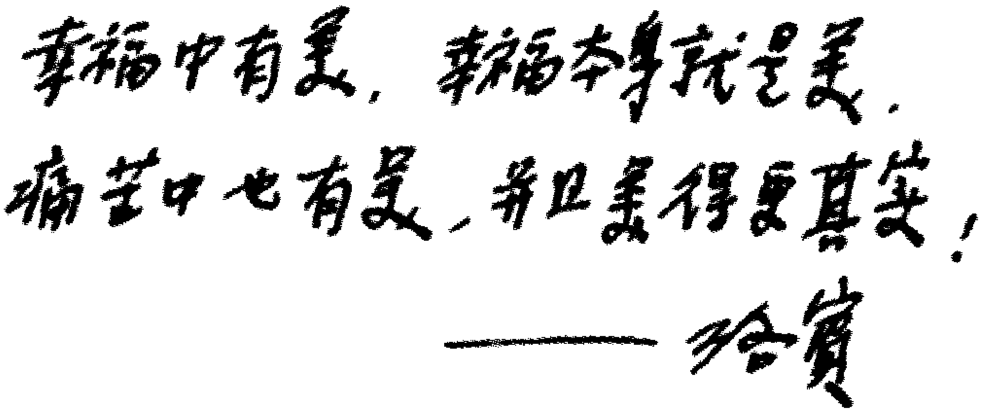
息浓郁，被入选为“20世纪华人音乐经典”曲目。

王洛宾的“西部歌曲”所以能够受到人们普遍喜爱，并广泛流行，大致有这样几方面原因：一是这些歌曲之原型多为他搜集、整理的维吾尔族、哈萨克族民歌。这些世世代代在新疆、青海一带流传的民谣旋律，本身就具有浓郁异乡风味，听来脍炙人口。二是歌词译配加进了王洛宾“创造”成分。他曾说过：“为了使译词既能表达原文的含义和风格，又符合汉语的声调和语气，我在编译时下了很大的工夫，反复推敲，仔细琢磨，一遍遍地唱。有时为了一个字，竟要考虑好几天，一首歌要反复修改好几年。”④因此，少数民族歌曲能否在汉族地区传播，汉译歌词的通俗流畅十分重要，王洛宾起到了协调词曲之间的配歌作用。三是他改编加工西北少数民族民歌，音乐上有着将维吾尔族和哈萨克族的复杂节奏和较多装饰音简化，或者在速度上加以变化，乃至音乐结构的变动，使之既保留了少数民族独特的音乐个性，又使之有“汉化”特色，形成了抒情化、口语化、通俗化的整理改编风格。王洛宾的“西部歌曲”半个多世纪以来在国内和世界华人聚居地区盛传不衰，不是一种偶然现象。

20世纪80年代，人们才逐渐知道如此多“西部民歌”的搜集、整理、改编、加工者原来是王洛宾。他一生饱经沧桑，备受磨难，此时已是古稀之年，却依然乐观爽朗，谈笑风生。于是，一夜之间，王洛宾的名字传遍了世界，成为人们仰慕、追逐的“传奇式”人物。媒体渲染，慕名追踪，桂冠头衔，纷沓而来。时隔不久，音乐界一场急风暴雨式批评降临到他的头上。“这场论辩始于1994年4月，止于1995年6月，由《中国音乐》发起，以《人民音乐》定论，其间……各地报纸均有相关报道和文章，共计有四十余人的六十余篇文章参与讨论……整场论辩大致经历了三个阶段，不时爆出的惊人新闻与激烈的言辞令争论不断升温。”⑤王洛宾晚年处在了批评与争议的“旋涡”中心。我国近代音乐创作中的改编加工现象，至20世纪末期引起音乐评论界广泛争议，王洛宾“西部歌曲”是一个特例。

中国是一个由多民族组成的国家。众多兄弟民族无比丰富的传统音乐犹如一座无形音乐文化宝藏。王洛宾从青年时代第一次听到这些民谣时就决定把自己一生留在祖国西北土地上。他说过这样一句话："我多年走在荒漠边缘，我的体会是：越是荒凉寂寞的地方，人的想象力越丰富。"⑥传统音乐田野采集工作，需要保存严格、科学的记谱、译词、时间、地点、人物等采访记录，乃至录音与音像，完全保持传统音乐本来面貌。王洛宾"西部歌曲"则是在 20 世纪 30 年代特定历史条件下产生的一种独特改编、创作现象。这些歌曲酷似民歌，却非原始面貌的原生态民歌。对于这些复杂音乐创作现象的探讨，也属于音乐界一种历史经验与教训范畴。

王洛宾晚年，声誉和争议俱来，光环与厄运同在。他在《回忆录》中亲笔题词写下了"幸福中有美，幸福本身就是美；痛苦中也有美，并且美得更真实"。他的一生，交织着这样两种"美好"的感受。这些，既镌刻在他的生命史上，也融于他的音乐之中。他还说："生命是一出美丽的悲剧。"⑦他在耄耋之年再一次遭遇了"美丽的悲剧"，带着遗憾与苦涩、幸福与痛苦，走向了那遥远的地方。



幸福中有美，幸福本身就是美，
痛苦中也有美，并且美得更真实！
——洛宾

图 125　王洛宾题词（1993）

---

①　王洛宾《在民族音乐的沃土中生根开花——作曲家王洛宾自传》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第 335—342 页。

②　同注①，第 338 页。

③　王洛宾《我和西部民歌》，《人民音乐》1995 年第 1 期，第 9—77 页。

④ 同注①,第 339 页。

⑤ 祁斌斌《关于王洛宾的"西部民歌版权"之争》,梁茂春主编《中国音乐论辩》,第 587 页。

⑥ 《王洛宾回忆录》"失去作者的民歌",青年音乐家文教基金会制作发行,1993 年 5 月 20 日首版发行,第 21 页。

⑦ 同注⑥,扉页。

57 振奋民族精神　达到抗日胜利的目的

——程懋筠与“江西省推行音乐教育委员会”

一个音乐家一生总会有“闪光点”出现，或大或小、或多或少、或长或短，遂成为音乐家成就高下的标志。30年代前后，正是程懋筠在近代音乐界遐迩闻名、如日中天之时。

图 126　程懋筠

程懋筠（1900.9.24—1957.7.31），江西新建县大塘乡人。祖辈在晚清时曾有“一门三都督”之荣耀，程氏三兄弟都官至封疆大吏。程懋筠1918年赴日本留学。1921年考入东洋音乐学校学习声乐、作曲，日本音乐学家田边尚雄誉之为“特生”。1926年夏回国，在南昌一中等校任音乐教员。同年与江西省女子师范学校毕业的舒文辉（1905—1993）结婚，生有一子一女。1928年5月任南京国立中央大学教育学院艺术系艺术专修科主任兼声乐副教授。1930年起在杭州湘湖师范等校任教。1933年3月任“江西省推行音乐教育委员会”主任委员，奠定他一生音乐事业的业绩。1939年与张詠真（1914—1992）结合，生有二子二女。1946年起在上海幼师和上海美术专科学校任教。1951年春应西北师范学院吕斯百教授之聘赴兰州，途经西安时患脑溢血。1953年南归养病，居住南京农学院宿舍。1957年7月31

日因脑溢血症复发病逝。①

1928 年,国民党党中央在全国征选“党歌”。歌词为“革命先行者”孙中山的“黄埔训词”:“三民主义,吾党所宗,以建民国,以进大同。咨尔多士,为民先锋,夙夜匪懈,主义是从。矢勤矢勇,必信必忠,一心一德,贯彻始终。”② 歌词为十二句之四言体。程懋筠为之谱曲。全曲为三段体结构:A 段曲调庄严沉郁;B 段以短促的上下行音型进行;C 段开阔高昂,中段与前后两段对比鲜明。投稿后被编为 80 号,经由中外音乐家组成的评议小组幕后隔听,在一百五十余首应征作品中获选,一时名噪朝野。1943 年被宣布为正式“国歌”。③ 有学者认为:“与新中国成立以前的多首国歌相比较,它存在的时间最长、影响最大,因此在近代政治史、音乐史上,均应有其相当的地位。”④ 歌曲具有近代音乐历史文献价值。程懋筠虽然谱写“党歌”,却一生不肯加入国民党,体现了独立不羁的人文品格。

1933 年, 程懋筠向江西省教育厅提出一份建议:“创建一个音乐机构,推行音乐教育”,以南昌为中心,面向全省展开工作。在教育厅厅长程时煃⑤ 支持下,提案很快被提交省务会议通过。1933 年 3 月 7 日,江西省政府明令设立“江西省推行音乐教育委员会”(以下简称“音教会”),设委员 9 人,任命程懋筠为主任委员。自此,程懋筠的名字和“音教会”始终联系在一起。“音教会”成为全国各省开展音乐教育活动最有成效的一个机构。尤其江西省地处偏僻、文化相对落后,因此而取得具有全国影响之成绩,在我国近代音乐史上是极为罕见的。

程懋筠在“音教会”期间做了以下几个方面工作:

1. “音教会”宗旨是除害(废除颓废淫靡音乐)、革故(改良旧乐)和创新(参考西乐,创作适合吾国国民性的新音乐)。提出“音乐有移风易俗之功,故而创设音教会推行音乐教育,目的在于‘振奋民族精神,涵养爱国思想’”。1940 年程懋筠所写《本会的任务和工作》⑥ 一文中,又提出了“抗战”与“建国”并重方针,将“抗战宣传”作为“音

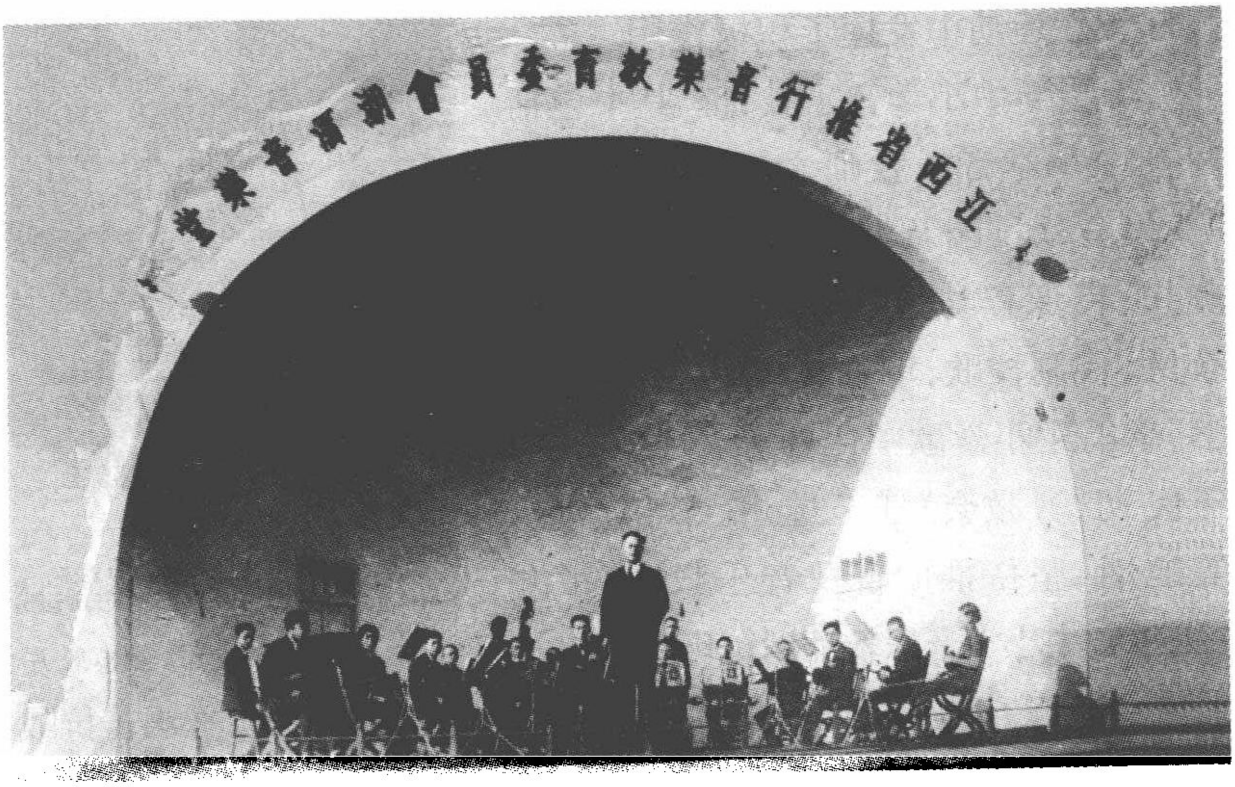


图 127 江西省“音教会”湖滨音乐堂(1934)

教会”第一要务。

2. 建造音乐堂。1934 年 10 月,“音教会”建成湖滨音乐堂,地点在南昌风景秀丽的湖滨公园(今八一公园)。音乐堂外形壮观,结构奇特,并延伸出露天舞台。台前围着乐池,观众席有上千座位。栏杆外三面均为草地,成千观众可以不买票站着观看演出。湖滨音乐堂不仅成为当时南昌市音乐戏剧中心,在全国也实属罕见。

3. “音教会”开办训练班(钢琴班、提琴班、口琴班、胡琴班、唱歌班等),创建管弦乐队、组建合唱团(分专业和业余两组);此外,还有话剧团、平剧(京剧)团等组织。1934 年 10 月组建一支演奏员全部为中国人的小型管弦乐队,定期举行音乐会。仅 1934 至 1936 年间,在南昌市举行大、小型音乐会上百次之多,实现了程懋筠所说“我梦寐以求组建一支演奏员全是中国人的管弦乐队”的理想。1938 年初,创办“抗敌歌咏话剧团”,程懋筠兼任团长并担任指挥,演唱抗日救亡作品,慰劳伤兵战士,进行募捐巡回演出。从 1938 年初至 1944 年 4 月,在南昌、吉安、遂州、泰和、赣州等地举办一系列音乐会,在

抗日救亡运动中发挥了积极作用。

4. 指导中小学音乐教育。其中包括调查中小学音乐教师之履历及服务状况；设立幼稚园及中小学音乐教师补习班；改良课程与教学法；为中小学提供教材，代制校歌，审查教材；指导音乐教学、举行中小学歌唱比赛等。尤其在40年代初“音教会”迁至遂州、泰和、赣州等地后，坚持推广普及音乐教育，举办“江西省中小学音乐教师训练班”。程懋筠兼班主任，亲自担任声乐、合唱、指挥法、教材教法等课程，在艰苦抗战环境中培养了一批音乐骨干人才。

图 128 《音乐教育》杂志照片

5. 创办《音乐教育》月刊。1933 年 4 月创刊并成立编委会。这是我国近代影响最大的一份以音乐教育为中心的期刊。代表人为程懋筠，由缪天瑞担任主编。缪天瑞在回忆《音乐教育》往事时说：“对于上述包含进步内容的专号和具有进步倾向的歌曲，作为‘音教会’的负责人程先生都真心诚意地给予支持……总之，程先生待人接物处处从大处着眼，远处着想；无论是处理‘音教会’各项工作，还是对待各位同人、乃至学术思想等，都能坚持从音乐教育事业的大局出发。”⑦ 高度评价程懋筠在“音教会”中的地位与作用。

6. 程懋筠作为一位作曲家，他的歌曲作品绝大部分是在“音教会”期间创作的，大致可分校歌、艺术歌曲、救亡歌曲三类。校歌如《中央大学校歌》、《国立幼师校歌》等。艺术歌曲有《怀旧》、《归来曲》、《春宵别》、《归航》等。《怀旧》(1933)是为宋代范仲淹《苏幕遮·怀旧》谱曲的古诗词作品，具有很高艺术性。救亡歌曲尤占重要地位。1933 年，他创作了《救国义勇军军歌》、《救国歌》、《复兴歌》、《抗日军歌》等作品，属于早期救亡歌曲。此后，1938 至 1940 年，他创作了《全靠俺自己》、《打游击去》、《再牺牲！再前进！》、《锄奸谣》、《打铁歌》等抗战歌曲，在

全国广为流传。这些作品，通俗易唱，正如他自己所说："敌人的飞机大炮，是永远不能摧毁我们的心灵和意志！时代既已转变，我们编刊物的目标也不能不有所更改。……必须和抗战时期的其他艺术一样，于'深刻'之外，再求'普遍'！但我们决不愿陷于'浅薄'，如果力量做得到时，'深入浅出'四字，就是我们技巧上的最高原则！"⑧程懋筠作为一位作曲家，他的音乐创作思想及其作品在中国近代音乐史上同样有着重要地位。

程懋筠在"音教会"工作中，脚踏实地，雷厉风行。1933 年 3 月"音教会"成立，同年 4 月即出版《音乐教育》创刊号；一年半后，建成了湖滨音乐堂，同时又建立管弦乐队。在推动音乐教育、音乐创作、音乐表演、音乐理论各方面发展都取得了重大成绩。

程懋筠在"音教会"成立之初，意欲通过推行音乐教育达到"振奋民族精神"的目的，但依然有"为艺术而艺术"的倾向。他的"艺术至上"观念，有一个历史细节极为生动。有一次，教育厅厅长程时煃让他带领"音教会"管弦乐队执行演出任务。当大幕拉开，程懋筠看到的是酒宴场面，江西省政府主席和下属官员在宴会上等待着观赏演出。程懋筠大发脾气，只说了三句话："拉幕"！"上车"！！"回家"！！！⑨程懋筠以一个音乐家之无畏胆识维护了艺术尊严。

抗日战争全面爆发后，程懋筠对音乐的社会作用认识有了新的提升，提出"用音乐艺术来振奋民族精神，达到抗日胜利的目的"⑩之主张。1938 年初，他创办和领导"抗敌歌咏话剧团"在南昌与其他抗日救亡歌咏团体共同组成"南昌抗日歌咏协会"，并举行抗日歌咏大游行，何士德担任总指挥，歌声震天撼地，掀起抗日救亡热潮。在这些"火"与"剑"的磨炼中，程懋筠音乐观念产生重大转折。他于 1941 年 2 月 21 日写了《序曲——代发刊词》：

> 同志们：四年以前，我们的血，和平地流。Muse(缪斯)奏着 Lyra(里拉)，在天上遨游，你我循着那琴声，为艺术而歌颂祈求。

今天啊，战神擂着战鼓，冲锋的号，震撼山丘，你我的血，快要爆裂；你我的歌喉，也变成怒吼。

干吧！让我们的心，整个地共鸣；让我们的歌声，激起每个魂灵；还有我们的笔，要同时描写，一致经营，为了祖国的光荣胜利，人类的永久和平！⑪

这是他用诗一般语言发表的“抗日宣言”，民族精神升华到一个新的境界。程懋筠在近代音乐史上的历史地位无疑值得肯定。

1949年，朋友已经为他安排好赴台湾事宜，他选择留在大陆；上海解放时，他带病冒雨和市民一起，走上街头欢迎中国人民解放军进入市区；1950年，又满怀激情创作《新中国颂》⑫，讴歌中华人民共和国诞生。但是，长期以来，程懋筠是一位被“边缘化”的音乐家，缘由仅仅在于他是近代“国歌”的曲作者之一。

注释

---

① 冯云撰稿、黄旭东校订《程懋筠生平简历》，萧友梅音乐教育促进会编《程懋筠的音乐人生》，中央音乐学院出版社2007年6月第1版，第8—10页。

② “黄埔训词”是根据孙中山1924年6月16日在黄埔军校第一期学生开训时的训词内容，由易大厂（即易韦斋）编写。

③ 程懋筠在一百五十余件应征歌曲中以第一名入选国民党党歌征集作品。1929年1月10日由国民党中常委第190次会议核定为“党歌”；1930年3月20日训令全国，规定代为“国歌”；1937年6月3日，中常委决定，“即以现行党歌，作为国歌”，因抗战爆发、国民政府西迁重庆而搁置，直至1943年公布为“中华民国国歌”。见赵广晖编著《现代中国音乐史纲》，（台湾）乐韵出版社1986年5月第1版，第378—379页。

④ 罗艺峰《程懋筠生平简介及其创作研究》，《交响》1988年第3期，第17—27页。

⑤ 程时煃（1890—1951），字洛生，号柏庐。曾留学日本，1915年毕业后回国。1916年任江西第一中学校长，极力提倡军国民教育。1923年由教育部选派留美，先后入芝加哥、哥伦比亚大学专攻教育学，获硕士学位。1925年任北京师范大学教授。1927年任国立中央大学教授兼普通教育处处长。1928年任福建省政府委员兼教育厅厅长。1933年2月奉命改调江西，任省政府委员、教育厅厅长。1949年后任上海大厦大学教授。

⑥ 程懋筠《本会的任务和工作》,原载《音乐与戏剧》1940年第1期,第28—30页。出处同注①,第242页。

⑦ 缪天瑞《纪念程懋筠先生》,萧友梅音乐教育促进会编《程懋筠的音乐人生》,第4—11页。

⑧ 《音乐与戏剧》"发刊词",见该杂志1940年第1期,第1页。

⑨ 2007年6月15—16日在中央音乐学院举行的"纪念程懋筠逝世50周年学术活动"中,6月15日中午于北京锦江之星宾馆餐厅,笔者与程懋筠的学生——原台湾中国文化大学教授、时年90高龄的李中和先生共进午餐时,他回忆并讲述了这段往事。

⑩ 熊志成《三十年代江西省音教会史况》,江西省文化厅、江西省老年文艺家协会《江西文艺史料》第13、14辑,1992年10月、1993年5月编印。

⑪ 江西省推行音乐教育委员会编《音乐教育战时续刊》创刊号,1941年江西泰和(油印本),第1页。

⑫ 《新中国颂》(程懋筠词曲),《上海音乐》创刊号,1951年3月。

58 近代音乐教育期刊的一座丰碑

——缪天瑞与《音乐教育》

谚语云：“十年树木，百年树人。”对于一个国家与民族而言，培养人的文化素质是百年大计。近代多数音乐期刊常常昙花一现，《音乐教育》却在抗日战争艰苦条件下连续出版，成为以音乐教育为中心且具有全国影响的期刊。缪天瑞则是这一刊物的核心与灵魂。

缪天瑞（1908.4.15—2009.8.31），出生于浙江省温州瑞安县莘塍南镇村。笔名有穆静、穆天澍、徘徊等。1923年从瑞安中学毕业，考入上海艺术师范学校主修钢琴，师从钟慕贞、毛月娥等，并随吴梦非、丰子恺、宋寿昌等学习音乐理论。1927年毕业后，先后在温州中学附小、温州艺术学院、上海同济大学附中、中华艺术大学、武昌艺术专科学校等单位任教。1933至1937年，担任《音乐教育》主编，兼任“音教会”管弦乐队钢琴演奏员。1938年南昌失陷，回家乡省立温州师范学校任音乐教员。1939年10月赴重庆，1940年任《乐风》月刊主任。1941至1942年1月，在青木关国立音乐院兼课。1942年3月，应福建音乐专科学校校长蔡继琨之聘，任该校教授兼教务主任。1945年8月因保释被捕学生事件“自请离职”。1946年10月，应蔡继琨之请赴台湾，任台湾省交响乐团编译室主任、副团长，主编该

图129 缪天瑞

团出版物《乐学》(季刊)。1949 年 5 月,由台湾返回内地。1950 年起先后任中央音乐学院(天津)研究部主任、教务主任和副院长。1958 年任天津音乐学院首任院长。历任第三至第六届(1964—1983)全国人大代表。1983 年任中国艺术研究院音乐研究所研究员、博士生导师。①2001 年获中国音乐家协会首届“金钟奖”终生荣誉勋章。

《音乐教育》于 1933 年 4 月发行创刊号。期刊宗旨为“普及音乐知识,提高欣赏程度,刊登译著论文,介绍创作乐曲”。前三期由萧而化和程懋筠合编,其后由缪天瑞担任主编,直至 1937 年 12 月停刊,正式出版五卷五十七期。

独力支撑《音乐教育》全面事务,是缪天瑞音乐编辑生涯开端,时年 25 岁。他曾说:“众所周知,当时‘音教会’地处江西南昌五次‘围剿’的指挥中心,社会和学校生活难免蒙上政治色彩,而程先生从来没有要求在《音乐教育》上发表政治色彩的歌曲。”② 开始时,刊物从征稿、阅稿、改稿、写稿到有关印刷事务,均由他一人承担。后来李元庆、张贞黻③到“音教会”后,协助他做编务工作,工作量略有减轻。《音乐教育》约请全国音乐界精英为之撰稿,既有全国著名音乐家,也有一批后起之秀。作者群如萧友梅、王光祈、青主、柯政和、钱君匋、唐学詠、邱望湘、李树化、廖辅叔、欧漫郎、丰子恺、贺绿汀、钱学森、蔡继琨、萧而化、李抱忱、章枚、穆华(吕骥)、张贞黻、陈洪、李元庆、张昊、何安东、俞绂棠等等,可谓大家云集,名作迭出,体现了主编组织才干与凝聚力。其中许多文章现为珍贵音乐历史文献。同时,还根据音乐界实际状况和时代需要推出许多专辑,如“小学音乐教育专号”(第 2 卷第 1 期)、“中国音乐问题专号”(第 2 卷第 8 期)、“乐曲创作专号”(第 3 卷第 1 期),“音乐教育情况专

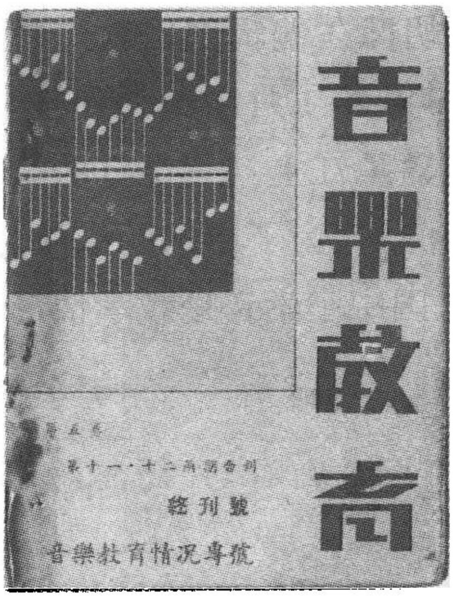


图 130 《音乐教育》终刊号

号”(终刊号)等等,形成《音乐教育》办刊重要特色。缪天瑞回忆说:“特别是 1935 年以后,发表抗日救亡作品、论文,报道各地救亡歌咏运动,出版‘全国音乐界总动员特大号’(第 4 卷第 1 期)、‘救亡歌曲特辑’(第 4 卷第 11 期)、‘苏联音乐专号’(第 5 卷第 7 期) 等包含进步内容的专号,同时所发表的音乐作品大多具有进步倾向。”④ 歌曲作品作者几乎囊括当时作曲界精英人才。缪天瑞以其爱国、进步思想倾向、埋头苦干工作精神,起到中流砥柱作用。台湾有学者认为:“江西省‘音教会’所出版的《音乐教育》所以能维持五年五十七期之出刊,并保证质与量二者兼具而成为我国 20 世纪上半叶最受瞩目的音乐月刊, 实则为主编缪天瑞先生其音乐才能与敬业精神充分结合所致。”⑤ 缪天瑞主编《音乐教育》成绩斐然,功不可没。

1939 年,他至重庆与江定仙、陈田鹤、胡彦久编辑国民政府教育部主办刊物《乐风》,熊乐忱⑥ 任社长。1940 年 1 月出版创刊号。乐曲刊有钢琴曲《血债》(陈田鹤曲),歌曲《嘉陵江上》(贺绿汀曲)、《拉纤行》(应尚能曲)、《军民联欢》(刘雪庵曲)、《为了祖国的缘故》(江定仙曲),还有《新音乐的建立》、《战时全国中小学音乐教学情形调查摘要》等文论,令人耳目一新。由于刊载荣森(向隅、唐荣枚化名)《鲁艺音乐系近况》一文,被迫停刊一年。1941 年 1 月复刊,改称《乐风》新 1 卷第 1 期,由教育次长亲自审稿, 并要求申报作者住处与职业。处处受到制约,在这种情况下,缪天瑞依然苦力支撑,保持着求质求量、求新求快的办刊本色。1941 年共出版十二期《乐风》。他离任后,自 1942 年起只断断续续发行, 到 1944 年 6 月两年中,目前仅见六期。缪天瑞作为音乐期刊主编举足轻重之地位,由此可见一斑。

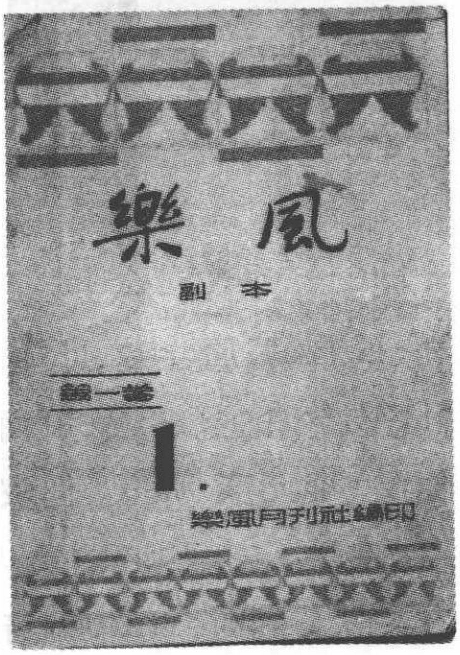


图 131 《乐风》新 1 卷第 1 期 (1941.1)

缪天瑞赴台湾后，1947 年创办附属于台湾行政长官公署交响乐团《乐学》杂志。这是台湾第一本音乐期刊。“该刊仅出版四期，内容却是丰富多元并极具推广音乐教育之特质。”⑦《乐学》历经《教育季刊》、《省交乐讯》而发展为今日台湾交响乐团发行之《乐览》，基本未曾中断。台湾音乐界竭力推崇缪天瑞为“音乐期刊之父”。

在我国近代音乐期刊事业发展中，在同行之间，他真心以待，倾力相助。1940 年 1 月，《新音乐》杂志创刊，就是由李凌从延安到重庆后通过多种渠道最先办起来的。李凌特别强调“更多的是靠缪天瑞同志联系当时音乐界的上层音乐家”⑧。缪天瑞淡泊名利的高尚情操和待人以诚的人格魅力，赢得音乐界人士广泛尊重。

缪天瑞的职业生涯犹如一首双主题变奏曲式，担任音乐教师和主编音乐期刊不断交替换位。他长期从事教育实践，对我国大中小学音乐教育情况了如指掌。在福建音专时，学校曾五易校长，但他一直担任教务主任兼教授，对音专的办学稳定性、连续性起到重要作用。他在教学中重视基础训练，坚持学用一致，讲课透彻生动，治学勤奋严谨，深受师生敬佩。专著《小学音乐教材及教学法》是近代一部有重要影响的关于音乐教育理论和音乐教育方法的著作。所有这些，铸就了他作为近代中国音乐教育家的地位。同时，他始终笔耕不辍，一生潜游于学术之中。

近一个世纪以来，缪天瑞对中国音乐界做出了五大贡献：他用五十年时间撰写和修订《律学》一书，成为这一领域的奠基之作；他主持编辑《中国音乐词典》（正编、续编）、《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷、《音乐百科词典》等辞书，成为具有中国音乐知识体系和理论体系特色的基本工具书；他青年时代即登杏坛施教，足迹遍及大中小学，泽被海内外，桃李满天下；他系统地翻译了美国的柏西·该丘斯《音乐的构成》、《曲调作法》、《曲式学》、《和声学》等西方音乐理论著作，成为几代青年步入专业音乐领域的启蒙读物；他先后担任《音乐教育》、《乐风》、《乐学》、《人民音乐》主编，是中国音乐期刊重要开拓者。2007年 7 月 12

日，由文化部、中国艺术研究院、天津音乐学院、中央音乐学院、中国音乐家协会、人民音乐出版社主办，在人民大会堂隆重举行《缪天瑞音乐文存》⑨、《百岁学人缪天瑞——庆贺缪天瑞百年华诞影集》首发式暨缪天瑞先生百岁华诞纪念座谈会。《祝你生日快乐》歌声响彻会场。

历史人物的评价，古人有“诸葛一生唯谨慎，吕端大事不糊涂”之美誉，缪天瑞则两者兼而有之。教师生涯被比喻为“燃烧自己，照亮别人”的烛光；编辑职业被赞誉“为他人作嫁衣”之忘我精神。缪天瑞的人生境界，亦如音乐界一座跨世纪的历史丰碑。

注释

---

① 何芸《辛勤耕耘　潜心探索——音乐理论家缪天瑞》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，第766—778页。

② 缪天瑞《纪念程懋筠先生》，萧友梅音乐教育促进会编《程懋筠的音乐人生》，第4—11页。

③ 张贞黻(1905.10.25—1948.12.24)，浙江奉化人。1928年春考入国立音乐院。次年因病回家。1930年回国立音专复学，改从佘甫磋夫(Shevtzoff)学习大提琴。1934年任江西省推行音乐教育委员会管弦乐队首席大提琴。1939年获国立音专大提琴高级毕业证书后赴重庆，后任中华交响乐团首席大提琴。1940年赴延安，任中央管弦乐团副团长。1948年病逝于石家庄。

④ 同注②，第5页。

⑤ 简巧珍《音乐期刊之父——缪天瑞先生》，台湾交响乐团发行《乐览》第78期，2005年12月出版，第23页。

⑥ 熊乐忱(1909.3.10—1996.9.10)，江西南昌人。1926年考入北京国立艺专音乐系。1928年2月考入上海国立音乐院。1930年后赴比利时皇家音乐院留学。1932年回国。在北平大学艺术学院、河北省立女子师范学院等校任教。1941年任青木关国立音乐院专任教授、教育部教育委员会委员兼编订组主任等职。新中国成立后曾在江西省文联、文教厅、南昌大学工作，1961年任江西文艺学院教务处处长兼音乐科主任。曾任中国音乐家协会江西分会副主席。

⑦ 同注⑤。

⑧ 李凌《我和缪天瑞同志》，高燕生、刘连捷主编《缪天瑞音乐生涯》，河北教育出版社2000年12月第1版，第22页。

⑨ 《缪天瑞音乐文存》(三卷四册)，天津音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所编，人民音乐出版社2007年6月第1版。

59 大漠飞沙　欧亚孔道

——李惟宁与《玉门出塞》歌

屹立在亚洲东方的中国，地理位置属于大陆性板块结构，在多民族长期融合中形成一个领土统一完整的国家。日军疯狂侵略中国的民族危亡时刻，有识之士意识到西北边境的隐患与忧虑，创作了近代音乐史上一首别具一格的合唱曲，这部作品就是《玉门出塞》。

《玉门出塞》●(见特选谱例 9)由罗家伦① 作词、李惟宁作曲，作于 1934 年。

图 132　李惟宁

李惟宁(1906.2.26—1985.9.8)②，四川宁远人。兄弟 6 人，排行第二。15 岁时考入清华大学，参加学校铜管乐队与合唱队活动。曾随美籍海曼(P.Heiman)教授学习小提琴，从美籍华裔钢琴家史凤珠女士学习钢琴。1926 年因两门功课不及格被退学。时年，为《偶然》谱曲。后赴巴黎音乐院主修钢琴，副修理论作曲。两年后赴奥地利，转入维也纳音乐和表演艺术学院(1970 年改名“维也纳音乐院”)学习对位与作曲，并继续学习钢琴。1933 年 6 月获优等毕业文凭。同年 7 月 16 日，奥地利国家电台介绍“中国作品”节目，播出李惟宁创作的钢琴变奏曲、赋格曲与独唱歌曲，由约翰·比尔(P.John Beer)教授演奏，著名歌唱家罗泰

塔夫人(Mrs.Erita Rokyta)演唱。7月17日《维也纳日报》评价为“现代中国人在西方音乐里面所取得的成绩”。1934年秋回国,应罗家伦校长之邀,执教于南京中央大学音乐系,教授钢琴与理论课程。③1935年10月聘为国立音专专任教员。1937年7月21日国立音专发布315号布告,聘李惟宁兼理论作曲组主任。④萧友梅逝世后,1941年1月20日,陈洪、朱英、赵梅伯、梁就明、丁善德等11人及外籍教师10人,联名向教育部推荐李惟宁继任校长一职。21日,教育部电复陈洪等人,同意由李惟宁暂行代理校长职务。2月17日举行就职典礼。1942年6月,南京汪伪政府接收原国立音乐专科学校,改名“国立音乐院”,任命李惟宁为院长。⑤抗战胜利后,李惟宁仍在学校从事教学工作。1947年赴美治病,后任教于波士顿音乐学院。1960年转入波士顿郊区福克斯波罗公立学校担任音乐监督。1985年病逝。生前曾回国参观访问。代表作品有歌曲《偶然》(徐志摩诗)、《夜思》(唐·李白诗,混声四部合唱)、《渔父词》(宋·朱敦儒词,女声二部合唱)、《夜半乐》(宋·柳永词,男声四部无伴奏合唱)、《玉门出塞》(罗家伦词,混声四部合唱)、《抗战到底》(钱亦石词,齐唱歌曲)等。《玉门出塞》收入1937年商务印书馆出版李惟宁《爱国歌集》中。

罗家伦《玉门出塞》是在盛世才⑥企图搞新疆分裂背景下写作的。诗后有这样一段文字:“此歌作于民国二十三年。自‘九一八’后,国难愈迫,悲愤难言,常谱笳声,而励士气。同时复感西域危机,不让东北,爰借出塞之歌,以报天山之警。”诗作从清代左宗棠(1812—1885)于1875年任钦差大臣督办新疆军务,率军出征新疆,平定叛乱,遍栽柳树,被称做“左公柳”写起:

左公柳拂玉门晓/塞上春光好/天山溶雪灌田畴/大漠飞沙旋落照/沙中水草堆/好似仙人岛/过瓜田碧玉丛丛/望马群白浪滔滔//想乘槎张骞/定远班超/汉唐先烈经营早/当年是匈奴右臂/将来更是欧亚孔道/经营趁早/经营趁早/莫让碧眼儿射西域盘雕。

写塞外新疆天山沙漠瓜棚马群的美丽风光，回顾汉唐时期民族之间战争与融合以及期望开发西北成为欧亚通道的历史眼光。气魄宏伟，诗意盎然。

李惟宁在罗家伦家中看到诗稿十分感动，连声说：真是美、真是美，传神极了。之后在南京赴上海火车上夜不成眠，谱写出这首名作。⑦李惟宁到上海后，将新作请教于齐尔品。在钢琴上弹奏后齐尔品赞不绝口地说："这正是中国风格的佳作，有中国的传统，西洋的技巧，是正确发展的途径。"⑧《玉门出塞》旋律抑扬有致，激情洋溢，融入一定新疆音调，具有浓郁抒情风格。有的著作认为："这是一首融入传统民歌《孟姜女》的音调，以钢琴与琵琶作伴奏的混声四部合唱，民族风味的歌调与协调的合唱配置，尤其是琵琶的加入，使之成为别具一格的中国风味抒情合唱曲……今天看来，这首合唱曲蕴涵反对历史上沙俄侵略的题意，和对民族风格合唱曲写作别开生面的艺术创造，应该列为这时合唱曲的一个创新成果。"⑨

李惟宁作为国立音专萧友梅校长继任者，由学校中外教师一致民主推举而出，人品威望由此可见一斑。汪伪政权接管学校后任命他为"国立音乐院"院长。国民政府教育部电令全校师生尽可能西迁重庆。从日军占领"孤岛"下举校西迁，实为一纸空文。李惟宁究竟为办学而顾全大局，抑或进退两难，还是"认贼作父"，有待于史料发掘与研究做出历史定论。无论如何，他对《玉门出塞》歌词内容的深刻领悟以及在合唱写作中体现的爱国精神，以及在《抗战到底》歌曲中"四万万人一条心，四万万人一条心。全国动员，一致杀敌！"的曲调表露出来的义愤激昂情绪，为全方位地重新诠释李惟宁之功过提供了一个新的历史视角。

音乐作品的历史价值在于内容的深刻与形式的创新。《玉门出塞》则是两者兼备的力作。虽遭冷落一时，终将光彩四溢。因此，无论从历史角度或现实意义来说，这部作品及其作者在中国近代音乐史上的地位，都值得我们做重新评价。

注释

① 罗家伦(1897.12.21—1969.12.25),字志希。浙江绍兴人。生于江西进贤。1917年考入北京大学文科。五四运动中,亲笔起草《北京学界全体宣言》,提出“外争主权,内除国贼”口号。在《每周评论》上第一次提出“五四运动”一词。1920年秋,赴美国普林斯顿大学等校留学,后又赴英、德、法等国学习。1926年归国。1928年9月,受命任国立清华大学首任校长,延聘大量名教授,实现男女同校。1932年任国立中央大学校长,使之成为学科最多、规模最大的综合性大学。1947年出任驻印度大使。1949年赴台湾,任国民党中央党史编纂委员会主任委员。1952年任“考试院”副院长。1957年任国史馆馆长。主要著作有《新民族观》、《新人生观》、《文化教育与青年》、《科学与玄学》、《蔡元培先生与北京大学》等。

② 李惟宁准确生卒日期根据其后裔亲属袁旗《谈〈玉门出塞〉忆李惟宁》一文记述,《世界日报》(中文版)2005年3月15、16日连载。

③ 颜廷阶编撰《中国现代音乐家传略》,第190—193页。

④ 《音》第63期,1937年3至7月合刊。

⑤ 常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》,第68—71页。

⑥ 盛世才(1892—1970),辽宁开原人。曾在日本陆军大学深造。1927年回国,1930年底至新疆。1934年集军政大权于一身,开始对新疆独裁统治,以“新疆王”自居。企图谋求新疆“独立”,分裂新疆。1944年9月,蒋介石将他调离新疆,赴重庆任农林部长,结束了他在新疆近十二年的军阀统治。晚年在台湾经商,并出版《牧边琐记》、《新疆十年回忆录》等书。

⑦ 袁旗《谈〈玉门出塞〉忆李惟宁》,《世界日报》(中文版)2005年3月15、16日连载。

⑧ 同注③,第192页。

⑨ 陈应时、陈聆群主编《中国音乐简史》,高等教育出版社2006年12月第1版,第289页。

§60 同仇敌忾　气壮山河

——夏之秋《歌八百壮士》与抗战歌曲

在抗日战争烽火燃烧岁月中，涌现出许多可歌可泣的动人事迹。《歌八百壮士》(桂涛声①词,夏之秋曲,作于1937年)就是在一个真实报道事例启示下创作出的一首气壮山河的抗战歌曲,作品反映了中国军民同仇敌忾、抗击敌寇的悲壮情怀。

1937年7月7日“卢沟桥事变”,抗战爆发。7月17日,蒋介石在庐山发表抗战声明,提出“如果战端一开,那就是地无分南北,年无分老幼,无论何人,皆有守土抗战之责任,皆应抱定牺牲一切之决心”②。“卢沟桥事变”标志着中国抗日战争的全面开始。我国抗日救亡歌曲由此也划分为爱国救亡歌曲和抗战歌曲两个阶段。③

1937年8月13日,日本侵略军进攻上海,史称“淞沪血战”。国民党陆军88师262旅524团谢晋元团长率领411名将士（对外号称八百壮士)孤军坚守四行仓库,与日寇浴血奋战,掩护大部队撤离上海。一位名叫杨惠敏的女学生,冒着枪林弹雨,夜泅苏州河,为守军送去一面国旗,极大地鼓舞了军人斗志。中国军队顽强抵抗、浴血奋战近三个月,以鲜血重塑了中国军人的形象,用生命粉碎了日本侵略者三月亡华的狂言。桂涛声根据这一动人事迹,写出《歌八百壮士》歌词,夏之秋为之谱曲。歌中反复咏唱“中国不会亡！中国不会亡！”,“我们的国旗在重围中飘荡！飘荡！”。经周小燕首唱后广为

流传。后来，夏之秋又将之改编为合唱曲。

夏之秋（1912.2.27—1993.5.12），湖北孝感人。8 岁开始学习吹小号。1926 年入武昌文华中学读书。1931 年父亲去世，家境贫寒。1932 年考入华中大学物理系。1936 年，周小燕父亲周苍柏了解夏之秋身世后资助他考入国立音专学习，黄自聘请上海工部局乐队首席小号杜勃洛夫斯基为他授课。1937 年至武汉任抗敌工作团音乐组长。1938 年率领武汉合唱团赴香港和南洋宣传抗战与募捐。抗战期间，夏之秋还创作了《最后的胜利是我们的》●（1937）、《思乡曲》、《卖花词》（1939）等优秀歌曲作品。1940 年任重庆音乐干部训练班军乐教官，兼任国立音乐院管弦乐团指挥。他在音乐界享有“伯乐”之美名，提携了杨秉孙、杜鸣心、严良堃、章棣和等优秀音乐人才。新中国成立后，曾任中南音专副校长。1954 年调任中央音乐学院管弦系铜管乐教授，是我国铜管乐奠基人之一。④

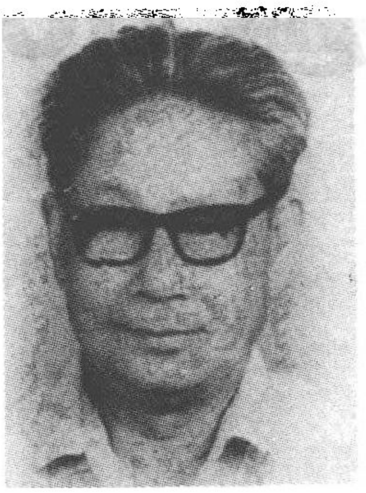


图 133　夏之秋

《歌八百壮士》●（见特选谱例 10）第一部分为进行曲风格颂歌，建立在大调主和弦上的主题高昂雄壮，节奏铿锵有力。第二部分以舒展旋律结合坚毅气质音调，采用复调织体，以卡农手法表现中国军队的战斗意志，四个声部此起彼伏，错落有致。以自由模仿与对比描绘国旗在敌军重围中飘扬，是全曲最为精彩段落。第三部分则是首段的变化再现，但再次运用卡农手法，将“中国不会亡”主题音调抒发得更加庄严神圣，动人心魄。这首合唱曲被选为“20 世纪华人音乐经典”入选曲目。长期以来，在海外侨胞中尤具广泛的影响。但是，这首作品由于“国旗”原因，曾被我国一些近代音乐历史著作所淡化。⑤

麦新词曲《大刀进行曲》作于 1937 年 7 月。创作背景是日军进攻北平时，国民党第 29 军（前身为冯玉祥西北军，军长为宋哲元）面

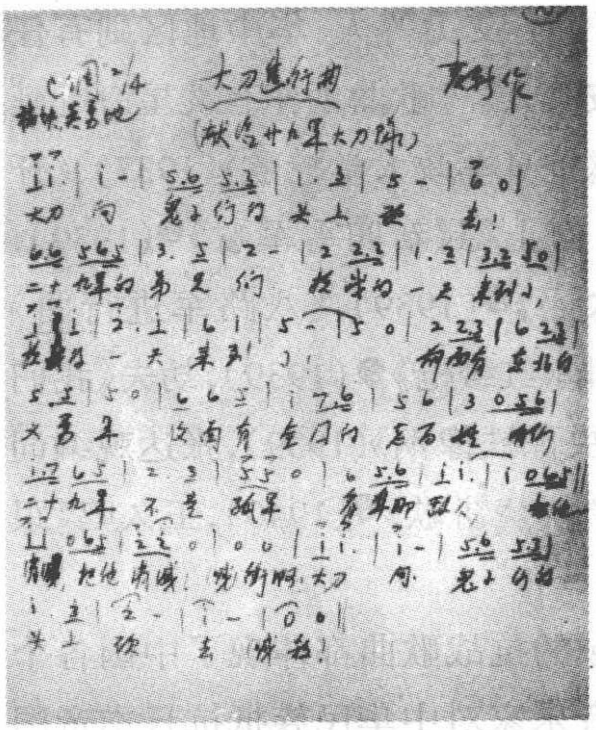


图 134　麦新《大刀进行曲》手稿（1937.7）

对日军占绝对优势的精良武器装备，兵士被迫以随身背着的大刀与日军展开肉搏战，以血肉之躯维护民族尊严。这首歌曲富于动力节奏，一气呵成，给全国军民以极大鼓舞。《大刀进行曲》原稿标题下有“献给二十九军大刀队”题词，歌中原有“大刀向鬼子们的头上砍去！二十九军的弟兄们”、“咱们二十九军不是孤军”等歌词，后来编印出版歌谱中去掉了题词，两句歌词也改为“全国武装的弟兄们”和“咱们中国军队勇敢前进”。但是，《大刀进行曲》原始版本确凿无疑地歌颂了国民党第 29 军在抗日战争中所表现出的大无畏气概与牺牲精神，成为抗战歌曲中一首经典性作品。

“西安事变”后，国民党和共产党进入第二次国共合作阶段，国统区与革命根据地的抗战歌曲创作有了一个崭新面貌。

国统区创作的抗战歌曲，如：应尚能《拉纤行》（1937）、《无衣》（1938），陆华柏《故乡》（1937）、《勇士骨》（1938）、《保卫大西南》（1939），李惟宁《抗战到底》（1937），贺绿汀《干一场》（1938）、《嘉陵江上》（1939）、《垦春泥》（1940），江定仙《为了祖国的缘故》（1937）、《国殇》（1940），吴伯超《中国人》（1938）、《我们是民族的歌手》（1939），张定和⑥《江南梦》（1938）、《流浪之歌》（1939），林声翕《白云故乡》（1938），汪秋逸《淡淡江南月》（1940），张锐《播种之歌》（1940），洛辛《青春进行曲》（1940），李中和《白云故乡》⑦（1941），黄友棣《杜鹃花》（1941）等，均为全面抗战时期抗战歌曲之名篇佳作。

革命根据地这一时期有陕甘宁边区以冼星海、吕骥为代表的音乐家群；晋察冀边区以周巍峙、李劫夫等为代表；晋冀鲁豫边区有李

伟、刘汉章等人；山东解放区有王久鸣、艾力等人；华中地区则有任光、贺绿汀，后有何士德、章枚、孟波等人。⑦歌曲创作有冼星海赴延安前后创作的歌曲作品以及吕骥《抗日军政大学校歌》(1937)、《开荒》(1939)、《参加八路军》(1940)，何士德《新四军军歌》●(1939)，郑律成《延安颂》●(1938)、《延水谣》●(1939)、《八路军进行曲》(1939)、《八路军军歌》●(1939)，向隅《红缨枪》●(1939)，劫夫《我们的铁骑兵》(1939)，周巍峙《我们坚决像铁像钢》(1939)，张达观编词曲《军队和老百姓》(1939)，章枚《黄桥烧饼歌》●(1940)，王久鸣《跟着共产党走》(1940)等抗战歌曲。

“国统区”和“解放区”两个区域的抗战歌曲都体现了中国各个社会阶层和不同政治信仰的爱国音乐家对中华民族抵抗日本帝国主义侵略的爱国意志和战斗到底的坚定决心。

注释

---

① 桂涛声(1903—1982.12.16)，回族，云南人。原名翘然，字仰之。1923年考入云南省立美术专科学校绘画科学习。1932年至上海工作。抗战期间，创作了《做棉衣》、《赞美新中国》、《在太行山上》(冼星海曲)、《歌八百壮士》等歌词作品。1943年到西安谋生。1945年到上海复兴中学教书，1946年转入上海育才中学任教，直至病逝。

② 师永刚、杨素编著《蒋介石1887—1975画传》，长江文艺出版社2005年10月第1版，第95页。

③ 我国近代自1928年“五三惨案”萧友梅、吴伯超等创作第一批救亡歌曲，至1937年全面抗战爆发，这一阶段音乐家创作了大量的爱国救亡歌曲，一般称为“救亡歌曲”；1937年至1945年抗日战争取得胜利，这一阶段音乐家创作的抗日歌曲一般称之为“抗战歌曲”。

④ 宁静《辛勤教书育人　桃李满天下——铜管乐教育家夏之秋》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第235—248页。

⑤ 李岩说：“但由于它所歌颂的，是国民党陆军88师262旅524团的团长及其将士，并且那面飘扬着并给人以鼓舞的‘国旗’不是五星红旗，由此，《歌八百壮士》长期得不到演唱，并使身在大陆的人们对这些国军抗日英雄的记忆及那段壮烈、可歌可泣的历史，日渐模糊。”见李岩《纪念何安东的历史意义》，《中国音乐

学》2008 年第 1 期，第 99 页。

⑥ 张定和(1916.12.27—　)，原籍安徽合肥，生于上海。1933 至 1937 年在上海国立音专主攻音乐理论作曲，师从黄自。1939 至 1941 年间，曾在国立剧专任教，吴祖光话剧《凤凰城》的主题歌《流亡之歌》、插曲《江南梦》以及《芳草咏》等为其代表作。1942 至 1946 年在重庆中央广播电台音乐组任专职创作员。1944 至 1946 年曾在重庆、成都、上海三地先后举行个人作品音乐会。新中国成立后曾在中央歌剧舞剧院工作。2002 年获第二届中国音乐“金钟奖”的“荣誉奖”和“终身荣誉勋章”。

⑦ 陈志昂《抗战音乐史》，黄河出版社 2005 年 6 月第 1 版，第 117—183 页。

61 漂洋过海的抗战歌声

——李抱忱编选 *Songs of Fighting China*

人类文化沟通需要桥梁。抗战期间，一本有中英文歌词对照、配有钢琴伴奏的《中国抗战歌曲集》编译出版。这是第一部传播到海外的抗战歌曲集，表现了我国音乐界在反法西斯战争中用歌声反映中国人民不屈不挠、可歌可泣的斗争精神。编选者是李抱忱。

关于编选出版这本歌集的经过，李抱忱回忆说："作者应中央宣传部之请，主编了一本为国际宣传的抗战歌曲集，加上能唱的英文译词，再配上钢琴伴奏。原名 *China's Patriots Sing*（可译为《唱啊，中国的爱国人士》）在香港和加尔各答出版。后来又在美国出版时，改名为 *Songs of Fighting China*（《抗战中国的歌曲》）。"① 目前所见的三种版本，证实了作者提供史料的准确性与可靠性。

第一版本：香港版本。②1939 年由中国信息公司在香港出版。共收录 11 首歌曲：

1.《中华民国国歌》	孙逸仙词	程懋筠曲	（1928）
2.《国旗歌》	戴季陶词	杜庭修曲	（1928）
3.《义勇军进行曲》	田　汉词	聂　耳曲	（1935）
4.《自　卫》	马祖武词	赵元任曲	（1937）
5.《救国军歌》	塞　克词	冼星海曲	（1936）

6.《牺牲已到最后关头》	麦新词	孟波曲	(1936)
7.《长城谣》	潘孑农词	刘雪庵曲	(1937)
8.《大刀进行曲》	麦新词曲		(1937)
9.《出发》	劳景贤词曲		(1937)
10.《中华民族不会亡》	柳倩词	吕骥曲	(1935)
11.《抗敌歌》	韦瀚章、黄自词	黄自曲	(1931)

第二版本:加尔各答版本。1940年,由加尔各答彩印有限公司(Calcutta Chromotype Ltd.)出版,增加了贺绿汀词曲《游击队歌》(1937),一共收录12首歌曲。

第三版本:纽约版本。歌集由于受到海外侨胞、国际友人广泛欢迎,1944年在美国纽约出版了修订版,改名为*Songs of Fighting China*(《抗战中国的歌曲》),并增补10首歌曲作品:③

1.《出征歌》	朱偰词	李抱忱曲	(1939)
2.《嘉陵江上》	端木蕻良词	贺绿汀曲	(1939)
3.《兵农对》	卢冀野词	陈田鹤曲	(1943)
4.《我们是民族的歌手》	冰心词	吴伯超曲	(1939)
5.《农歌》	田汉词	李抱忱曲	(1941)
6.《热血歌》	吴宗海词	黄自曲	(1937)
7.《国殇》	卢冀野词	江定仙曲	(1940)
8.《自由的号手》	克锋词	马思聪曲	(1941)
9.《开荒》	杨白华词	吕骥曲	(1939)
10.《满江红》	岳飞词	古调	(1925)

《中国抗战歌曲集》④的选曲标准,正如李抱忱所说:"选择的条件主要的有两个:第一,必须流行;第二,必须优良。"⑤歌集编选之目的在于向国际宣传中国的抗战事业。其中采用《国歌》和《国旗

歌》，如文中说：“唤起民族意识也是救亡工作的一个目标。”在特定历史背景下具有国家与民族象征意义。《满江红》是杨荫浏于1925年以元代萨都剌作《满江红·金陵怀古》曲调，配上岳飞《满江红·怒发冲冠》词后广为流传，具有爱国历史歌曲之价值。其余均为当时广为流行的抗战救亡歌曲作品，因此，这本歌集选曲客观性在于以民族精神为基准，不以党派划分作为选曲取舍条件。有人认为，此书未能收录共产党领导下的抗日根据地新创作歌曲，实际情况并非如此。《中国抗战歌曲集》初版中即有聂耳、吕骥、冼星海作品，修订版又增加贺绿汀、吕骥新作，说明编选者李抱忱的爱国热忱与开明意识在当时历史背景下是十分难能可贵的。

歌集中李抱忱的《出征歌》（朱偰⑥词），歌词慷慨激昂，气魄宏伟。“车辚辚，马萧萧，枪在手，刀出鞘，男儿报国在今朝……”曲调沉着雄壮，气度不凡。$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$的节拍对比富有鲜明色彩变化，是抗战歌曲中的代表作之一，在海内外产生广泛影响。

《中国抗战歌曲集》是我国第一本向海外人士展示中国抗战音乐文化特色的歌曲集，“先征求各地音乐家朋友，学生和民众歌咏团的意见……又经刘雪庵、贺绿汀、陈田鹤数先生，在复选时参加了许多高见”⑦编选而成，居于核心地位人物则是李抱忱。

李抱忱（1907.7.18—1979.4.8），河北通县（今北京通州区）人。出生于保定西关外的长老会福音园，自幼受圣咏歌唱熏染。1919年迁回北京，入教会学校崇实中学插班就读，并随詹牧师太太（Mrs.E.L.Johnson）学习六年钢琴。1926年中学毕业，被保送入燕京大学，主修化学，后改教育，副修音乐，随范天祥博士⑧等学习钢琴以及声乐、音乐理论。1930年从燕大毕业，在北平育英中学任教五年。1935年8月，赴美国欧柏林大学音乐院主修音乐教育。后获音乐教育硕士

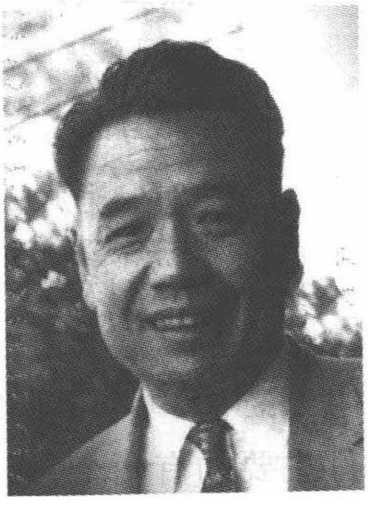


图135　李抱忱

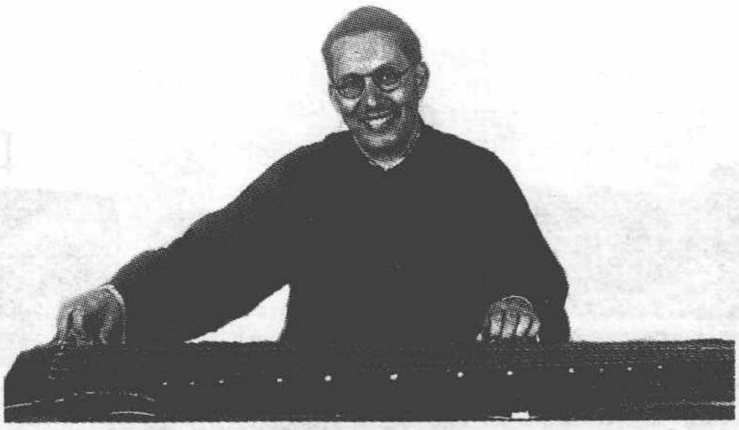


图 136　范天祥弹古琴

学位。⑨1937 年 7月 27 日回国抵达上海。1938 年秋赴重庆，经谢冰心推荐，聘为教育部音乐教育委员会委员。1939 年任教育组主任。1941 年 7 月，任国立音乐院教务主任。1944 年 8 月再度赴美，考察音乐教育。1945 年秋入哥伦比亚大学攻读博士学位。1948 年 6 月，获音乐教育博士学位。1949 年任耶鲁大学远东语文学院主任编辑。1953 年 7 月，赴加州蒙特瑞陆军语言学校（后改国防语言学院）任中文系主任。1972 年退休。1974 年 9 月定居台湾。1975 年受聘台湾师范大学音乐系及台北女师专音乐科教授。1979 年病逝于台湾。⑩

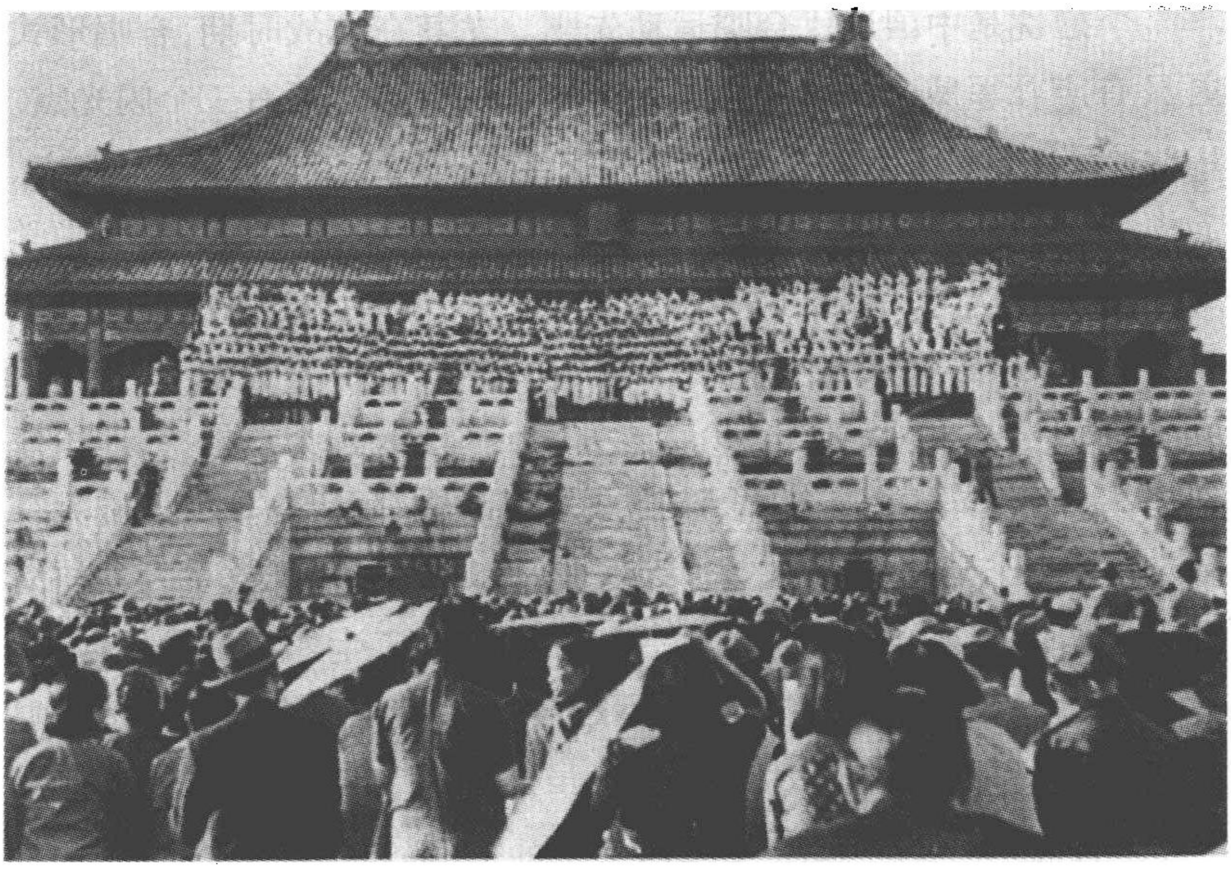


图 137　故宫太和殿露天大合唱（1935）

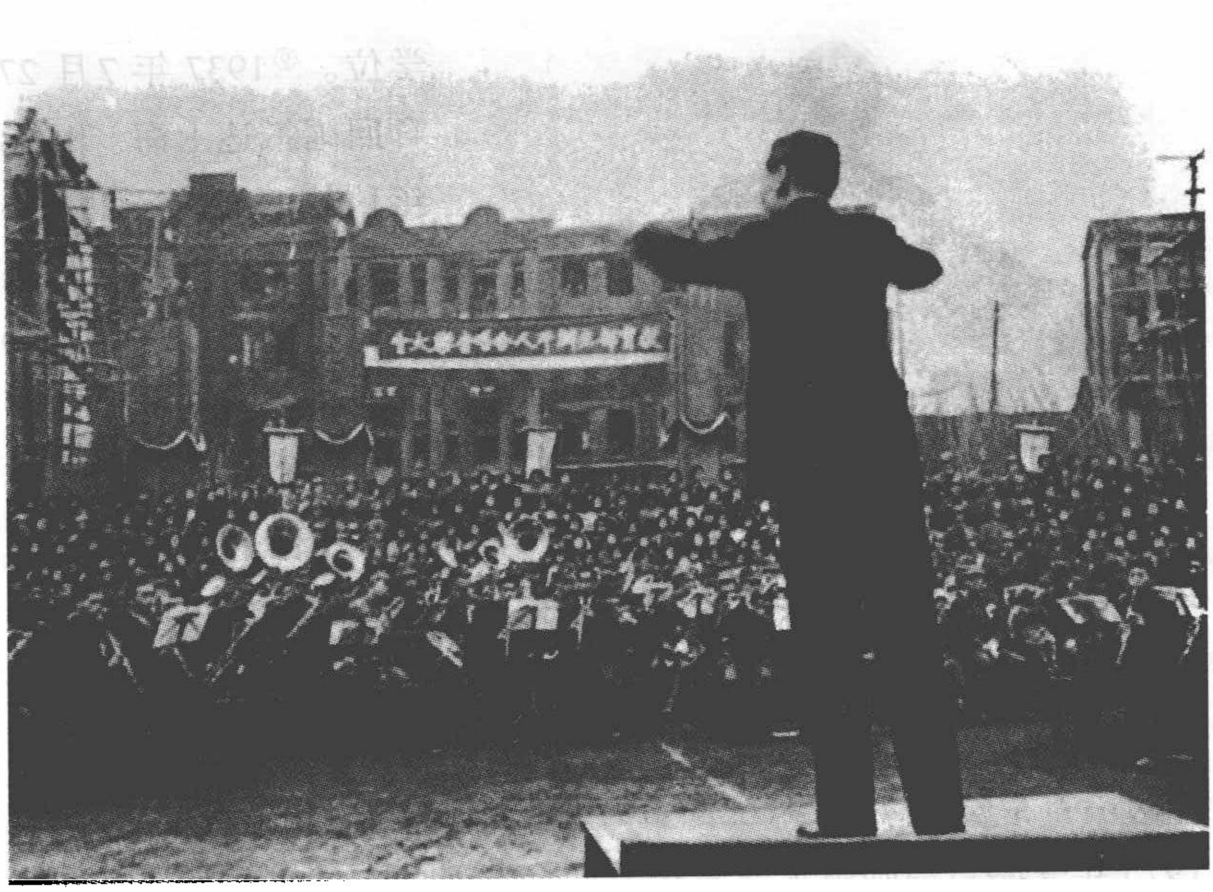


图 138　李抱忱指挥重庆夫子池千人大合唱（1941.3.12）

李抱忱是中国近代合唱运动先驱。尤其在抗战时期，合唱形式更具有声壮军威、鼓舞斗志作用。李抱忱合唱生涯有三个闪光点。1934 年 4 月 1 日他带领北平育英中学合唱团到天津、济南、南京、上海、杭州等地举行全国巡回演唱会。⑪这是中国有史以来由中学生组织的首次全国性巡回合唱音乐会。1935 年，李抱忱发起组织“故宫太和殿露天大合唱”。由北平师大、燕大、清华等大学与育英、贝满等中学共 14 所学校 540 人参加。推举范天祥为总指挥，他担任副总指挥兼总干事。音乐会演唱威尔第歌剧《阿伊达》中《凯旋大合唱》和由他作词的《同唱中华》等歌曲，在近代揭开了数百人参与演出大型合唱音乐会之先河。他曾回忆：“民国二十四年由我作词，指挥北平贝满育英联合合唱团在北平 14 所大中学联合音乐会里演唱本曲。会场是北平故宫太和殿前。虽然那是二十七年前的事，但那 540 位青年的‘太和’之声却使我一生都不能忘记。”⑫ 1941 年 3 月 12 日，国民政府教育部主办“千人大合唱”⑬，在重庆夫子池新运动

服务所广场举行，活动由李抱忱具体负责策划，重庆等地大中学校、军队、工厂等组成二十余个合唱团体参加。吴伯超、郑志声、金律声、李抱忱任指挥，演出了《我们是民族的歌手》、《锄头歌》等 11 首歌曲和两首军乐合奏。据报道，蒋介石亲自到场并“训话”，“中央要人”也差不多全体出席。李抱忱担任了压轴的第四段指挥节目。在我国近代音乐史与合唱史上留下难以忘怀的一页。他在晚年时期对推动台湾合唱事业也做出了重要贡献，使台湾掀起了一股“合唱热”。对于“我国近代合唱整体事业的发展来说，李抱忱作为一位‘先驱者’，具有他人无法取代的历史地位”⑭。他还出版了《合唱指挥》（1944 年完稿，1976 出版）、《歌咏指挥法》（1969）等论著。

李抱忱作为一位作曲家，一生有不少名作传世。30 年代初期，出版他编译的《普天同唱集》、《混声合唱曲集》（第一、二集，1932—1933）以及《独唱曲选》（第一集，1933）、《男声合唱曲选》（1934）等歌曲集。其中，以德沃夏克《自新大陆交响曲》第二乐章广板主题填词的《念故乡》和根据多尼采蒂原曲改编《我所爱的大中华》最具影响。他还将《上山》（胡适词，赵元任曲）改编为混声四部合唱并亲自指挥，胡适、赵元任曾亲临演出现场致辞。李抱忱创作的爱情歌曲在音乐界也有较大影响。《誓约之歌》（1944）是专为张权、莫桂新演出歌剧《秋子》并结为伉俪时谱写的一首男女声二重唱；《请相信我》（后改名《你侬我侬》，1953）曾在台湾风行一时；女声四部合唱《人生如蜜》（王大空词，1971）入选“20 世纪华人音乐经典”。

李抱忱在音乐理论方面发表过不少有影响的文章，尤其在重庆时期，他的《战时全国中小学音乐教学调查报告》（1940）、《抗战期间的乐器问题》、《歌咏指挥讲话》（1941）、《重庆五大学歌咏团访蓉经过》（1942）、《建国的乐教》（1944）等文，都表现出他对学校音乐教育的高度关注以及在抗战环境中主张普及音乐教育的理念。他说：“这三十年的学校音乐，可以说是若有若无，也可以说是有等于无，也许还会有人感慨地说是有不如无。这虽然是已往的官司，现在不必去

打，但这终是摆在眼前的事实，不容我们再忽视下去。……将来音乐的三大问题——教什么？谁来教？怎样教？——都有了相当的解决之后，我国的音乐教育还愁不能一日千里的发展吗！音乐教育的对象——学生——将永远就这样‘可教’，就看我们的教材、教师和教法如何了。”⑮显示了他在担任教育部音乐教育委员会教育组主任时脚踏实地的工作作风。

李抱忱为人幽默风趣，性格豁达乐观，无论在音乐界、文化界都有很好人缘。他的“山木斋”中悬挂无数墨宝便是他重视友谊人生态度的见证。张大千、于右任、赵元任、胡适、董彦堂、蓝荫鼎、梁鼎铭、梁又铭、梁丹丰、吴詠香等名家绘画书法琳琅满目。他于1945年二度赴美认识赵元任夫妇，成为终生好友。赵元任遗留下来的唯一墨宝《听雨》，即为题赠李抱忱的书法。李抱忱与张大千密切交往也近三十年之久。

音乐家人生道路有时往往充满戏剧性。李抱忱在不惑之年赴美国从事中国语文研究与教学长达二十余年时间，从此在中国内地音乐界视线中消失。但是，他在青年时代编选《中国抗战歌曲集》，成为展示中国作曲家创作抗日救亡歌曲群体形象的时代缩影。李抱忱使中国抗战歌曲漂洋过海、远播海外，人文品位，彰显于世。

注释

① 李抱忱《山木斋话当年》，（台湾）传记文学出版社1967年9月1日第1版，第97—98页。

② 香港版本为国内目前新发现之唯一藏本。著者经向延生提供线索，由孔培培博士在中国艺术研究院多次查询并于2007年7月复印。该书为李抱忱于1940年5月20日赠缪天瑞，扉页有李抱忱“天瑞吾兄指正”之亲笔题签与日期。

③ 戴鹏海《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》2001年第1期，第61—70页。

④ 《中国抗战歌曲集》不同版本正确译名在正文中已引述，但包括李抱忱本人也称之为《中国抗战歌曲集》，已成为一个约定俗成的歌集名称，故沿用此名。

⑤ 李抱忱《编辑英文版中国抗战歌曲集的经过》,《新音乐》第1卷第4期,1940年4月。引自中国音乐家协会、中国音乐研究所编《中国近现代音乐史参考资料论文选辑》第四编(1937—1945)第一辑(上册),第83—86页。

⑥ 朱偰(1907—1968),字伯商,浙江海盐人。其父为北京大学历史系首任系主任、著名教授朱希祖。他早年毕业于北京大学,后留学德国,获柏林大学经济学哲学博士学位。1932年回国,历任中央大学经济系教授、系主任。新中国成立后,历任南京大学经济系教授、系主任,江苏省文化局副局长、省文物管理委员会副主任、省图书馆委员会副主任等职,"文革"中被迫害致死。

⑦ 同注⑤。

⑧ 范天祥(Bliss Mitchell Wiant,1895.2.1—1975.10.1),出生于美国俄亥俄州中部小镇德拉瓦(Delaware)。1920年毕业于俄亥俄威斯里安(Ohio Wesleyan)大学。1923年8月到中国,在燕京大学任教音乐选修科,1927年开设音乐主修课,1929年文学院正式设立音乐学系,范天祥于同年12月任系主任。他对于推广合唱活动、培养音乐人才做出很大贡献。其间曾数度返美完成硕士学位与博士学位。1951年4月21日离开他们称之为"第二故乡"的中国,回美国居住。见韩国镄《合唱运动先驱 中西音乐桥梁——范天祥其人其事》,《韩国镄音乐文集》(一),第161—171页。

⑨ 李抱忱在欧柏林学院留学期间,利用两年零一个暑假读完音乐教育学士和硕士课程,1937年回国撰写硕士论文,直到1944年二度赴美,于1945年6月初回母校领取到硕士学位证书。

⑩ 赵琴撰文《李抱忱——余音嘹亮尚飘空》,(台湾)时报文化出版企业股份有限公司2003年12月第1版。

⑪ 北平《育英中学年刊》1935年刊李抱忱《歌咏队南下旅行表演报告书》。

⑫ 王南《李抱忱轶事数则》,《音乐周报》2006年7月21日。

⑬ 赵琴撰文《李抱忱——余音嘹亮尚飘空》一书第48页中,依据李抱忱晚年回忆为1941年4月1日,但据李抱忱《重庆五大学歌咏团访蓉经过》(《乐风》1942年第2卷第4期)以及《新华日报》等原始资料记载,均为1941年3月12日。

⑭ 曲文静《中国近代合唱事业的先驱——音乐家李抱忱百年诞辰纪念》,《中央音乐学院学报》2007年第4期,第41—48页。

⑮ 李抱忱《战时全国中小学音乐教学调查报告》,《乐风》1940年第1卷第1期。见俞玉滋、张援编《中国近现代学校音乐教育文选(1840—1949)》,上海教育出版社2005年5月第1版,第393—403页。

62 音乐社团　纷纷涌现

——从“中华口琴会”到“今虞琴社”

音乐社团在不同时代有不同特色。30 年代除产生大量抗日救亡歌咏团体之外，音乐社团多为专门性器乐类组织，反映了一定时代条件下人们精神生活多样化的需求与音乐审美时代变异现象。这一时期，如下几个音乐社团具有较为广泛影响。

中华口琴会　1930 年 11 月 30 日正式成立于上海。推举王庆勲① 为总会长兼总指导。该会宗旨为“研究及普及口琴音乐并提倡高尚艺术”。其前身为约成立于 1926 年 7 月的大夏大学口琴队。该会成立之缘起，如王庆勲所说：“鄙人生长海外，自幼酷嗜音乐，对于口琴尤多兴趣……因此，时常有同志劝余编印《口琴吹奏法》一书，并设立‘口琴研究会’一所，以便同好者研究，余因鉴于口琴音乐非常适宜于国人的娱乐，亟须提倡和普及，又鉴于国内研究口琴会社非常缺乏，故不揣浅陋，毅然创设是会。”② 该会成立之初，经常与上海东亚同文书院音乐部口琴队合作演出，培养口琴人才，举办口琴比赛，推动口琴音乐普及。如《申报》报道，1931 年鉴于水灾严重，内需冬赈，外需抗日，故“爰定今晚八时起，假座北京大戏院举行‘赈灾救国音乐大会’。所得门券，悉数助赈水灾及拨充救国基金……节目除该会口琴合奏各种名曲外，并有喻宜萱女士之独唱，李献敏女士之钢琴，及戴粹伦先生之提琴独奏等，极有精彩。而全沪口琴锦标决

赛，亦将同时揭晓。计男女两组。各有冠军一名。由萧友梅、褚民谊、黄今吾三先生，胡周淑安女士及该会会长王庆勲氏评判。”③ 可知中华口琴会在赈灾募捐与抗日救亡中和国立音专共同发挥的社会作用。截至 1940 年代末，据口琴家鲍明珊统计，在全国已有约百余万人的口琴大军。④ 中华口琴会会刊《中华口琴界》于 1931 年 5 月创刊，至 1935 年 12 月共发行十二期。有的学者认为：“口琴是一种 20 世纪 30 至 40 年代，在中国城市最受欢迎的大众乐器。它是继学堂乐歌之后，发展最为迅猛的大众音乐文化。”⑤

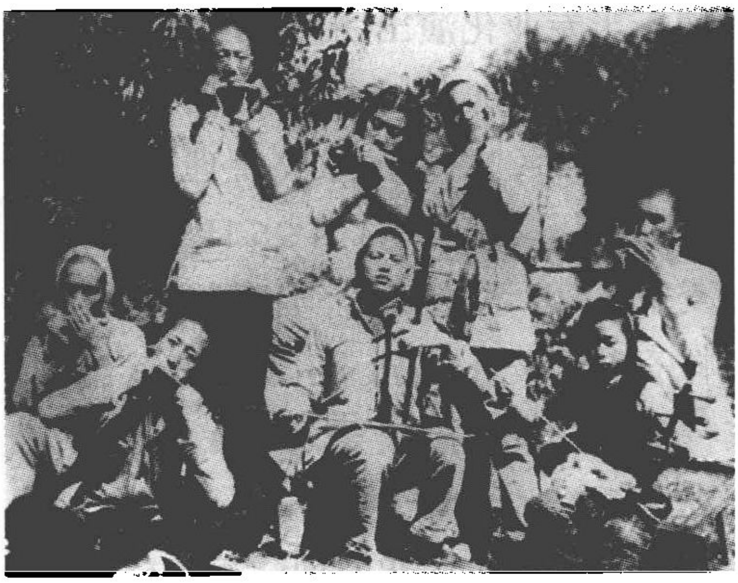


图 139　晋察冀战斗剧社在练口琴(1938)

此外，陈剑晨、陈朝寅等于 1935 年创办上海口琴会，陈剑晨任会长。该会有二十多名会员。全国各省市均有分会或分社成立，配合救亡歌咏运动参与音乐会演出。上海口琴会除组织口琴队，开展口琴宣传普及工作外，还开办口琴训练班，每两年举办一次口琴独奏比赛。指挥家黄贻钧曾说：“口琴音乐是引导我进入音乐殿堂的一位启蒙老师。”⑥ 陈剑晨主编《上海口琴界》于 1939 年 4 月创刊，曾两次停刊，至 1941 年 8 月共出版六期。因此，在近代社会音乐生活中，口琴社团发挥了社会音乐普及化的重要作用。

励志社管弦乐团　1929 年由南京励志社副总干事施鼎莹⑦ 筹组建立的一支西洋管弦乐队。1934 年，施鼎莹任国民政府军事委员会第四办公厅少将主任后，该队归属第四办公厅。先后由马思聪、吴伯超、江定仙、刘伟佐等任指挥。1937 年抗战爆发后，该队到汉口举行救济赈灾音乐会。1938 年 5 月后，至长沙、常德、沅陵、芷江、贵阳

等地举行演奏会，慰问伤员，义演募捐，宣传抗日。1938年至桂林，吸收桂林广播电台管弦乐队部分成员。1939年春到达重庆，乐队成员发展至四十余人。乐队扩充为管弦乐团，并设有合唱队。1940年4月，由于经费紧张、内部分裂等原因，导致乐团解散。大部分成员转入中华交响乐团。励志社管弦乐团属于国民党军队系统的专业音乐团体，不少成员来自于江西省推行音乐教育委员会管弦乐队，在30年代对我国管弦乐事业发展以及宣传抗日救亡起到一定积极作用。

哈尔滨交响管弦乐协会　前身为“哈尔滨东清铁路管理局交响乐团”，成立于1908年4月，属于半专业化演出团体。1917年“十月革命”后，至1922年哈尔滨俄侨数量增加到15500人，促进了哈尔滨音乐文化的发展。日军侵占东北后，“哈尔滨铁路管理局交响乐团”部分人员被聘至上海工部局乐队。1936年4月26日，哈尔滨交响管弦乐协会成立，下属有交响乐团、歌剧团、合唱团等，以“哈尔滨交响乐团”（以下简称“哈响乐团”）最具影响。乐团为双管编制。1938年4月，转归伪哈尔滨特别市公署直接领导。1940年，与长春新京交响乐团签订协议，春秋两季分别在哈尔滨和新京（长春）进行交流演出。1942年6月，“哈响乐团”赴华北巡回演出，分别在北平、天津和沈阳演出12场音乐会。⑧哈尔滨交响管弦乐协会下属表演团体每月举行定期音乐会。“哈响乐团”曾于1939年和1942年到日本东京、大阪、京都进行访问演出，至1945年日本投降后哈尔滨交响管弦乐协会即宣告解散。⑨这些音乐团体虽具有伪满政权统治下的某种政治色彩，但从客观上讲促进了我国东北地区管弦乐事业的发展。

今虞琴社　古琴音乐社团。1934年初由广陵派琴家查阜西和琴友彭祉卿、张子谦、沈草农、李子昭、庄剑丞等28人发起成立。虞山派是我国明清时期最有影响的古琴流派，崇尚清、微、淡、远艺术风格，今虞琴社因此得名。由张子谦⑩任社长。初建于苏州。1936年

3月迁至上海。以提倡琴学,交流琴艺,演奏和研究古琴艺术为宗旨。1937年5月由查阜西主持编印《今虞琴刊》创刊号。《发刊辞》云:“吾国音乐中,以古琴之历史最为悠久。……黄胄古乐,多已扫荡殆尽,独古琴一艺,代有传递,巍然独存;数千年来学士大夫,乃至贩夫走卒,莫不憧憬于古琴之出神入化,非偶然也!”“本乎斯旨,……乃有今虞琴社之集,而欲为古琴在今日音乐园地着争取其应居之一席。”⑪说明编刊志向。琴社负责人改由查阜西⑫担任。作为琴社核心人物,查阜西在琴谱搜集、琴曲打谱、理论研究、现代琴学建设等方面做出了重要贡献。今虞琴社建立后与各地琴人联系达二百余人,团结了全国琴友,各地纷纷成立琴学团体。如北方有“岳云琴会”,长沙有“愔愔琴社”,太原有“元音琴社”,南京有“青溪琴社”,南通有“梅庵琴社”,成都有“律和琴社”等。今虞琴社是我国近代最有影响的古琴社团,为保护与传承中国古琴音乐文化遗产做出了重要贡献。

此外,1926年扬州成立的“广陵琴社”,也是近代较早的琴社团体。社长为孙绍陶(1879—1949),被誉为广陵派第九代宗师,琴家张子谦和刘少椿均出自其门下。另,“霄霓国乐学会”于1925年在上海成立,李廷松⑬任会长。该会至1937年前搜集、整理琵琶、古筝、笛、箫、江南丝竹等多种曲谱,并改编成合奏曲,经常组织排练和举办音乐会演出活动。1929年成立于苏州的吴平音乐团⑭,也是我国近代较有影响的业余民族器乐社团。

音乐社团在社会音乐生活中发挥了广泛作用。无论业余或专业音乐团体,它们与社会各界音乐人士往往有着极为广泛的联系。许多业余音乐爱好者在音乐社团中受到早期启蒙教育,乃至后来成为著名音乐家,这样的事例在近代音乐史上屡见不鲜。

注释

① 王庆勲(1906.9.9—1976.9.28),字子建。祖籍福建同安(厦门),生于台湾彰化县。少年时期在厦门鼓浪屿英华书院学习。1921 年入上海大夏大学专修教育学。1927 年毕业后留校任教。后赴日本早稻田大学修习,并任该校图书馆主任、音乐指导等职。回国后一生从事口琴事业,为中国口琴音乐界主要领导人。出版有《最新口琴吹奏法》(1931)。1949 年赴台湾创建台北中华口琴会。1976 年在台北逝世。

② 王庆勲《口琴简说》,《中华口琴界》1934 年第 2 期(三周年纪念特刊)。

③ 上海《申报》,1931 年 11 月 15 日。

④ 鲍明珊《口琴起源和沿革》,《中国口琴界》(月刊)第十三年八月号,1947 年 8 月。

⑤ 李岩《上海中华口琴会及其推广的音乐——一种城市大众音乐文化现象的研究》(博士论文摘要、绪论及结论部分),李岩《朔风起时弄乐潮》(李岩音乐学术论文集),上海音乐学院出版社 2005 年第 1 版,第 270—297 页。

⑥ 唐守荣、杨定抒编著《国统区抗战音乐史略》,第 208 页。

⑦ 施鼎莹(1903.10.10—1994.10),浙江绍兴人。1928 年毕业于东吴大学。1929 年任南京励志社副总干事,并筹建励志社管弦乐团、歌剧团,设立音乐组。1937 年率领励志社管弦乐团自南京出发,沿途演出,1939 年初到达重庆。1940 年 5 月考入莫斯科音乐学院器乐系。1942 年回国,任陆军军乐学校教授等职。1946 年任教于南京大学音乐系,曾举办“管乐独奏音乐会”。1949 年赴台湾。

⑧ 刘欣欣、刘学清《哈尔滨西洋音乐史》,人民音乐出版社 2002 年 4 月第 1 版,第 3—137 页。

⑨ 凌瑞兰《东北现代音乐史》,春风文艺出版社 1998 年 5 月第 1 版,第 159 页。

⑩ 张子谦(1899.10.3—1991.1.5),生于江苏扬州。1923 年从广陵派琴家孙绍陶学琴。1924 年移居上海。50 年代任上海民族乐团独奏演员。演奏风格刚遒苍劲,跌宕多变,擅长演奏《龙翔操》、《平沙落雁》、《梅花三弄》等曲。

⑪ 查镇湖《发刊辞》,《今虞琴刊》1937 年 5 月创刊号。见中国音乐家协会、中国音乐研究所《中国近现代音乐史参考资料论文选辑》(油印本)第三编(1927—1937)第三辑,第 426—429 页。

⑫ 查阜西(1895.11.7—1976.8.10), 祖籍江西修水,出生于湖南永顺。名镇湖,又名夷平,字阜西,号照雨室。自幼喜爱音乐,幼年从夏伯琴、田曦明研习古琴。1923 年在长沙时与琴友顾梅羹、彭祉卿过往甚密。1930 年到上海任欧亚航空公司秘书,开始致力于琴曲“打谱”。先后解译了《梅花三弄》、《鸥鹭忘机》、《长门怨》、《潇湘水云》等琴曲。1934 年创建今虞琴社。1945 年赴美期间搜集《神奇秘谱》、《太音大全》等珍贵资料。新中国成立后在中央音乐学院从事古琴教学。1960 年任中国音乐家协会副主席。编纂《琴曲集成》(十册)、《存见古琴曲谱辑览》、《历代琴人传》、《幽兰实录》等,一生搜集有一百五十多种琴谱及其他有关古琴文献资料。

⑬ 李廷松(1906.2.10—1976.8.11),上海人。自幼喜爱民族乐器。15 岁时主攻琵琶,为琵琶大师汪昱庭高足。抗战中在西南一带流亡,抗战胜利后定居上海。新中国成立后

受聘于中央音乐学院、天津音乐学院、吉林艺术学院等校。

⑭ 吴平音乐团创办人为项印石(1907.10.5—1968.6),字学臣,苏州吴县人。主要成员有张季让、王沛纶、陆修棠等。原上海音乐学院二胡教授项祖英、现中国音乐学院扬琴教授项祖华均为项印石之子。部分材料引自汪毓和编著《中国近现代音乐史》(近代部分),高等教育出版社2005年6月第1版,第63页。

§63 理论著述　繁花似锦

——30年代音乐史学著作成果

30年代音乐学研究在近代趋于初步成熟阶段。音乐史学作为音乐历史研究的学科，具有述往追来之现实意义。这一时期中国音乐史学产生了多部各具特色之著述成果，在近代音乐学领域处于领先地位。中国音乐史著作成果主要有以下几种：

《中国音乐小史》　许之衡①著。1931年8月上海商务印书馆印刷发行。全书由二十章组成。历史脉络除以“上古至周雅乐述略”（第二章）、“汉乐述略”（第六章）、“唐燕乐述略”（第七章）、“宋乐述略”（第八章）、“清乐述略”（第九章）大致勾勒中国音乐历史的发展轮廓外，着重于乐律、宫调、历代雅乐与俗乐变迁之概观、乐曲内容概说等论述。正如“叙论”所云：“今兹所论，意在将历来乐律之历史重案，排比类列之；及各重大问题之症结，以最浅显之语说明之。俾欲研究斯学者，有头绪可寻。至于管见所得，亦附列一二，总取明白易解为主。……大抵治此学者，只有排比众说，择其较可信者而从之，疑者则阙之，以尽其贡献之义务斯可矣。……故本书述前人之说，虽间参以管见，仍矜矜于多闻阙疑之义焉尔。”该书多有个人见地，如论及“郑声”时说：“《论语》云：‘恶郑声之乱雅乐也。’又云：‘放郑声，远佞人；郑声淫，佞人殆。’朱熹解释《诗经》，于郑风每章，辄注云：‘此亦淫奔之诗’，盖本许慎《五经通义》‘今郑诗二十一篇，说妇

人者十九’，二语。窃疑郑声，是当时一种音乐，非指《诗经·郑风》也。”此乃音乐史著作中最早将“郑声”与“郑风”加以区别之论见。又如：“按高祖好楚声，楚声，非雅乐也。帝所作《风起》之诗，与历代雅乐之体制不相类，疑亦俗乐，乃以之歌舞宗庙矣。”② 凡此种种，新见甚多，发人深省。

有学者认为，许之衡曾在北大出版组印刷出版北大讲稿《声律学》一版（约 1924 年）、二版，《戏曲史》（1929 年）。“1930 年应上海商务印书馆之约，于同年 4 月将《声律学》一、二版稍作修改补充后，在上述两书及《戏曲史》的基础上，撰写出版了《中国音乐小史》。”两者之间“有一种由简到繁不断扩大篇幅、充实内容的演变过程”。《声律学》一版则“属于最早运用于中国音乐史教学中的教材之一”③。

《中国音乐史话》 缪天瑞著。1933 年 5 月 1 日由上海良友图书印刷公司出版。全书分为：（一）序说——东洋音乐的源泉；（二）中国古代的音乐；（三）秦汉的音乐；（四）隋唐的音乐；（五）中国音乐之受蒙古勃兴的影响；（六）元代的音乐；（七）明清的音乐；（八）中国现代音乐的趋向。书末注云：“本文参考田边尚雄的《东洋音乐论》编成。”④ 这部著作对中国音乐历史的发展做了简略描述，具有深入浅出的特色。全书约一万两千余字。田边尚雄⑤ 的《中国音乐史》是在《东洋音乐论》（1926）等著作基础上写成，1930 年出版。作者认为：“中国自古以来之文化，实集东洋文化之大成，而又转播于东洋诸国。故欲研究中国文化，必普遍研究东洋诸国之文化，于是中国文化之源流变迁，始得完全明了。”⑥《中国音乐史话》则具有最早介绍日本学者研究中国音乐文化之观点及其意义。

《外族音乐流传中国史》 孔德著。1926 年自作序。1934 年 4 月商务印书馆发行。全书由“序论”、“凡例”、“第一章 古代之夷乐”、“第二章 北方诸国之乐”、“第三章 西域诸国音乐”、“第四章 西南诸国音乐”、“第五章 东方诸国音乐”、“第六章 余论”组成。作者在“序论”中云：“自古于外族音乐，贱视为夷，略不记载。今就诸史乐

志，各家记录，考订纂集，明其变迁。梁先生《历史研究法》云：‘史须注目于文化之继承及传播，其变迁及得失，何如？’又云：‘中国史之主的，说明中国民族所产文化，以何为基本，其与世界他部分文化，相互之影响何如？’余今作是篇，本师意也。”⑦说明写作宗旨深受梁启超史学思想影响。作者生平不详，序中称“自序于京西清华园”。梁启超1926年10月至1927年5月在清华学校讲授《中国历史研究法补编》，孔德或为梁启超之学生。书中又云：“本书注目于外族音乐何时入华，其影响于华乐何若？侧重于史之叙述及考订。”并说：“近人著作如童斐《中乐寻源》、王光祈《东西乐制之研究》，童详于曲谱唱法，王籍西洋律学理董中律，于华乐因革，则未能明。此书则于曲律从略，史迹求详。”⑧突出了不同于上述著作之特色。《外族音乐流传中国史》是我国近代第一部中外音乐文化交流史，有着开创性的意义与价值。

《中国音乐史》 分上、下册，王光祈著。成书于1931年。上海中华书局于1934年印刷出版。全书由“自序”、“第一章 编纂本书之原因”、“第二章 律之起源”、“第三章 律之进化”、“第四章 调之进化”、“第五章 乐谱之进化”、“第六章 乐器之进化”、“第七章 乐队之组织”、“第八章 舞乐之进化”、“第九章 歌剧之进化”、“第十章 器乐之进化”和“附录 袁同礼君中国音乐书举要”组成。在研究宗旨上，作者强调了“音乐进化”和“民族精神”两种理由。在治史方法上，提出“以实物为重，典籍次之，推类又次之”的观点。在研究层面上，侧重于律、调、谱、器之较为科学的分类研究，从音乐文化的几个重要侧面之进化反映中国音乐历史发展，从而再与西方乐律进行比较，构建其中西音乐比较研究之体系，具有更多学术成分。作者在“自序”中说：“本书，十之七八，系余个人心得。其余材料则取之于国内时贤著作者十分之一；取之于国外西儒著作者亦十分之一。”⑨廖辅叔认为“作者不仅单言进化，而是从进化的过程中看出事物的本质，从实际应用上评定它的价值，尊重传统而不墨守传统，更不迷信传统”⑩。

认为进化的观点、比较音乐学的方法和严格的科学态度，是这部著作的三大特色，高度评价王光祈《中国音乐史》的学术价值。

《旧乐沿革》 萧友梅著。1938 年 9 月编写，至 1990 年《萧友梅音乐文集》编印时始全文出版。⑪全书由“卷头语”、“第一章 上古时代”、“第二章 中古时代”、“第三章 近古时代” 等部分组成。“卷头语”中提出了“音乐史也就是文化史的一部分”重要论点，并在书中第一次将中国音乐历史分为三大时代，体现萧友梅独到的治史眼光。《旧乐沿革》当时虽未曾出版，但属于第一部在我国高等专业音乐院校使用的中国音乐史教材。钱仁康在听萧友梅讲课后引起对古代音乐研究的浓厚兴趣，1941 年开始对南宋姜夔《白石道人歌曲》17 首词调歌曲谱式进行研究与解译，成为国内研究这一绝学的第一位学者，说明“旧乐沿革”讲稿所产生的实际影响。同时，也反映萧友梅办学过程中对中国音乐历史文化的重视。

学者的神圣使命是创造出前无古人的学术体系。王光祈曾在《中国音乐史·自序》中说：“余甚望国内音乐同志，能补余此种缺陷，多读国内旧藏，仿余治学方法，再作成一部精而且详之《中国音乐史》。”中国音乐史学界正在不断追求并实现这样的历史使命。

注释

---

① 许之衡(1877—1935.2.25)，祖籍浙江仁和，广东番禺人。字守白，笔名饮流、饮流客。早年在广东就读于广雅书院。后留学日本，毕业于明治大学。辛亥革命时赋闲家中。20 年代左右至北京，与吴梅、梅兰芳、刘天华等过往甚密。刘天华逝世时曾作挽联云：“艺术擅专长，曲调流传成绝响；人琴悲永逝，士林景仰失良师。”1923 年 10 月，经吴梅推荐到北京大学任教，开设戏曲、戏曲史、声律学三门课程。1929 年 9 月，增设“词选及作词法”、“曲选及作曲法”等课程。1931 年被聘为北京大学文史部中国文学史导师。同年因课程改革问题与校方产生歧见而被解聘。1935 年病殁于北平。见李岩《许之衡生平事略及其音乐戏曲著述的研究》，李岩著《朔风起时弄乐潮》，第 89—115 页。

② 许之衡《中国音乐小史》，商务印书馆 1931 年 8 月第 1 版，第 1—20 页。

③ 李岩《许之衡生平事略及其音乐戏曲著述的研究》，李岩著《朔风起时弄乐潮》，

第 89—115 页。

④ 缪天瑞《中国音乐史话》,上海良友图书印刷公司 1933 年 5 月第 1 版,第 56 页。

⑤ 田边尚雄(1883.8.16—1984.3.5),日本音乐学家。1904 年入东京大学物理学科,翌年学习和声与作曲。1907 年开始对日本和中国的律学进行研究。1920 年赴朝鲜、中国实地考察。1936 年发起成立东洋音乐学会,任会长。1945 年后,执教于武藏野音乐大学、东京学艺大学等。其《中国音乐史》(陈清泉译中文版)于 1937 年由商务印书馆出版。

⑥ 田边尚雄《中国音乐史》,台湾商务印书馆 1988 年 9 月第 1 版,第 1 页。

⑦ 孔德《外族音乐流传中国史》,商务印书馆 1934 年 4 月第 1 版,第 4 页。

⑧ 同注⑦,"凡例",第 1 页。

⑨ 冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》(中册),第 7 页。

⑩ 廖辅叔《重印王光祈〈中国音乐史〉赘言》,冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》(中册),第 1—6 页。

⑪ 萧友梅《旧乐沿革》,陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》,第 468—536 页。

§64 中国乐坛分成三个阵营

——聂耳在日本东京最后一次讲演

聂耳去日本不幸遇难前曾做了一次关于中国音乐现状分析的讲演；无独有偶，冼星海在离延安赴苏联经由西安时写了最后一篇文章《现阶段中国新音乐运动的几个问题》。两位音乐家命运相似，却对近代中国新音乐从不同个人视角提出不同的认识与判断。

1935年6月3日，聂耳在日本东京中华青年会馆举行“第五次艺术界晚餐会”上做了题为“最近中国音乐界的总检讨”讲演。据伊文记载，聂耳对中国音乐现状做了如下分析与评价：

> 中国乐坛可以分成三个阵营：一个是代表中国的封建意识的保守的音乐家群，受政府豢养的学院派，如国立音乐院的萧友梅等便是他们的代表。他们的工作，是死命制作古典的歌曲，供政府及一些学校采用，后来看见“毛毛雨派”之活跃和新兴音乐的抬头，他们便发觉了自己与民众相距太远，为了取得在大众间的地位，他们也曾作了许多如《吐痰歌》、《新生活歌》之类的半新不旧的歌曲，然而因为他们意识的落后，作品内容枯燥，结果除供政府御用之外，一点也得不着大众的欢迎，他们的前途便和他们的作品一样，没有政府的豢养便不能存在！
>
> 第二便是所谓“毛毛雨派”的黎锦晖等。黎锦晖的作品如《毛毛

雨》、《妹妹我爱你》,……等曾风行一时,然而这些所谓“靡靡之音”的歌曲,虽然取得资产阶级及小市民层的一时歌颂,但因与封建意识相抵触而遭政府禁止及为大众所唾弃,一经《渔光曲》出现后便失了大众的同情,一天天走到牛角尖去了。现在,黎锦晖他们虽还在死命制作“哥哥妹妹”的东西,然而街头巷角已没有谁唱他们的歌了。这是证明了代表没落资产阶级意识的音乐已失去了时代的意义,当然要让别的来起而代之。

第三是《渔光曲》在电影中出现后,中国大众的音乐倾向便明显地转变了。《吐痰歌》、《毛毛雨》的歌唱者都觉至歌曲是他们的呼声,有要求更能代表他们情感的歌曲,《渔光曲》便适应他们的一部分的愿望而热烈地受到欢迎。《渔光曲》虽然替大众诉出一部分的苦痛,但它是悲观的、微弱的,不能给他们以满足。于是更前进、更有力的歌曲便应大众的需要而出现。自《码头工人》、《逃亡》……等电影歌曲的异军突起,中国乐坛的新倾向具体地现了出来。现在,中国新兴乐坛是天天在转变、在跃进,偕着革命的大众向最新的境域前进!①

聂耳这次演讲文字目前所见之正式出版物,有王懿之著《聂耳传》② 和日本榎本泰子著《乐人之都上海——西洋音乐在近代中国的发轫》③ 等著作。聂耳同乡好友、左翼作家张天虚④ 在《聂耳论》中也说:“由萧友梅领导下的所谓学院派一伙——陈歌辛之流小卒亦属此类——在为艺术而艺术底臭招牌下,发卖着他们的艺术万应药膏,在如何讨好主人欢心的原则下,以最忠实的姿态出现在乐坛……一方面,黎锦晖家领导下的“毛毛雨派”(姑名曰“毛毛雨派”——虚),更在那万恶之策源地的上海,增加着万恶的元素。……聂耳是深深的明白,艺术不是给有闲者享乐的东西,也不是迎合了一般市民便算尽了它的任务了!音乐和别的艺术一样,要组织群众,领导群众!他踏了《渔光曲》一步便跃进了一个崭新的阶段。”⑤ 张天虚的

文章和聂耳的讲演可以互为印证。

聂耳讲演中，将萧友梅为代表的“学院派”定位于“受政府豢养的”、“代表中国的封建意识的保守的音乐家群”；同时，对黎锦晖的批评，《中国歌舞短论》中尚肯定他“有反封建的意识”一面，此时已升格到“没落资产阶级意识”批判高度。诚然，我们应当看到，这些与其说是聂耳个人言论，不如说是以“左联”为核心的无产阶级文艺思潮更为符合于客观实际。这一思潮既有着政治上的先进性质，在抗日救亡运动中发挥了重要作用，也有着“左”倾机械论和浓重宗派主义情绪，全盘否定“五四”新音乐文化的传统，以及忽略对音乐艺术本质特殊性认识等弱点。聂耳表述的音乐思想，在很大程度上体现了时代制约与个人局限。无论如何，聂耳指名道姓对萧友梅进行批判，是目前所见第一次公开挑明左翼音乐家与“学院派”之间不同音乐思潮冲突之史料。

1948 年，有人对“学院派”概念进行了理论归纳，说萧友梅、黄自等“在新思想和新的社会运动澎湃高昂的大革命时代，中国建立了第一个古典音乐教育的学校。……他和他的合作者，在学院里关着大门，教的是古董，唱的是古董，创作的也不过如像古董而已；只是这古董不是中国的，是西洋货色罢了”。“九一八”以后，“‘学院派’音乐虽然在意识上有了新的倾向，意欲表现新内容，但形式技巧上并没有改变他们一向固执的以西洋音乐为祖宗的态度。……革命音乐工作者进步得越快，他们向后倒退得越快，使两个尖端的距离愈来愈拉长了”⑥。同时，该文作者⑦将“学院派”定性为“在解放前是代表与封建主义、与官僚资产阶级结合的学府教授底形式主义音乐作风”⑧，在此进行了阶级分类与批判。

前面说过，冼星海在《现阶段中国新音乐运动的几个问题》一文中把萧友梅、黎锦晖、赵元任、黄自、马思聪、李惟宁、吴伯超、戴粹伦、赵梅伯、郑志声、王光祈、陈洪、吕骥、张曙、沙梅、贺绿汀、李抱忱、胡彦久、熊乐忱、陆华柏、洛宾等人全部包括在“新音乐运动”之

内。⑨聂耳的讲演则将中国乐坛分成三个阵营，重点批判了萧友梅和黎锦晖，同时也批评了任光。显示了他们两人对新音乐运动(聂耳称之为中国新兴乐坛)“包容”与“排斥”两种不同态度。尽管冼星海文章比聂耳讲演要晚五年时间，但时间并非是衡量音乐观念“变数”的一个根本性标准。

贺绿汀早在1936年就指出：“在这时候有人提出‘打倒古典主义的学院派’的口号，这当然是指国立音乐院。听了这口号，本文作者只能深表惋惜。一个历史这样短的音乐院，人才又是这样贫乏，规模又是这样小，教育当局不把它放在眼里，而且在社会上它也几乎抬不起头来，居然也已经成了‘派’，而且是古典主义。……假使连这仅有的小规模的音乐院还要打倒，那么我们只能说他是有意摧残中国的音乐文化。”⑩到了80年代，贺绿汀还说：“从30年代起，上海音乐学院的前身老上海音专就得了一个骂名，叫做‘学院派’，一直骂到现在，愈骂愈出名。……那是‘买办资产阶级的学校’，是‘洋奴’。”⑪因之，左翼音乐家对“学院派”的批判，实际上是两种不同音乐思潮的交锋。

在中国社会改革开放之后，曾长期担任我国文化部门领导工作的周巍峙同志说：“‘左’的思潮的影响，在30年代就有，当时所谓学院派，就是资产阶级派，还有将任光叫买办音乐家，而有些作品如《春天里百花香》(此处指贺绿汀作曲的《春天里》。——引者注)、《四季歌》叫小资产阶级情调，或者叫没落情调的表现。当时冼星海的一些作品，也被划为印象派，印象派也是资产阶级，所以各种各样的人或事，排上这个队以后，除了救亡派，天下都是资产阶级。……总之我们的音乐史不要写成“救亡音乐史”。这样，我们写历史才能比较公正、客观。”⑫这显示了老一辈音乐家在21世纪呼唤史学研究需要新的历史意识，这番话有着发人深省的反思精神与道德力量。

注释

① 伊文《记聂耳》,东京聂耳纪念会编《聂耳纪念集》,1935年12月30日。见《中国近现代音乐史参考资料》第三编(1927—1937)聂耳专辑,油印本,1959年5月,第376—377页。

② 王懿之《聂耳传》,上海音乐出版社1992年5月第1版,第274页。

③ 〔日〕榎本泰子《乐人之都上海——西洋音乐在近代中国的发轫》,彭谨译,第244页。

④ 张天虚,原名张鹤,字天虚。在昆明时便与聂耳相识。聂耳去日本后即和张天虚住在一起。聂耳去世后,张天虚和蒲风主编了《聂耳纪念集》。聂耳的骨灰和遗物也由张天虚和郑子平从日本带回上海。齐藤孝治《聂耳——闪光的生涯》,庄严译,上海音乐出版社2003年2月第1版,第209—239页。

⑤ 天虚《聂耳论》,1937年5月于保田,10月19日改于新野。见《聂耳纪念集》,出处同注①,第364—365页。

⑥ 夏白《中国新音乐艺术的历史道路》(1948年5月),夏白著《在新音乐运动的行进中》,上海教育书店1950年2月第1版,第1—28页。

⑦ 夏白(1919.3.5—),四川渠县人。1946年毕业于四川省立戏剧音乐学校,后从事音乐编辑工作。新中国成立后任音协上海分会秘书长。曾为中国音协理事、上海文联委员。作有歌曲《迎着战斗的春天》,著有评论集《在新音乐运动的行进中》等。

⑧ 夏白《在新音乐运动的行进中》,出处同注⑥,第2页。

⑨ 冼星海《现阶段中国新音乐运动的几个问题》,《冼星海全集》(1),第115—118页。

⑩ 贺绿汀《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》,《明星》(半月刊)1936年第6卷,5、6期合刊特大号。

⑪ 贺绿汀《黄自遗作集·总序》,《黄自遗作集》(文论分册),第1—3页。

⑫ 李岩《冬来了,春还会远吗?——纪念黎锦晖诞辰110周年学术研讨会要点实录》,《中国音乐学》2002年第1期,第141—144页。

§65 吕骥与张昊的一场笔战

——左翼音乐家与“学院派”的论争之一

音乐思潮是社会思潮的支流形式，有音乐家群体参与、有共性思想倾向与美学观念、对音乐创作实践产生重要时代影响，是衡量音乐思潮存在之三大特征。三四十年代，救亡音乐思潮和“学院派”借鉴西乐、创造“国乐”思潮，发生了几次“笔墨冲突”。

穆华（吕骥）和汀石（张昊）之间的论争，是上述两种思潮在酝酿阶段的第一次交锋。

图 140 张 昊

张昊（1913.2.2—2003.2.14）①，祖籍江西，生于湖南长沙。原名张孝望，字禹功，号汀石。小学毕业后，考取湖南省立第一师范学校，随邱文藻（望湘）学习钢琴。1929 年赴上海以主修小提琴考进国立音乐院。同年夏因受学潮风波影响，转学至北平大学艺术学院②，从杨仲子学习钢琴，从刘天华学习小提琴。1930 年 2 月回上海，9 月考入国立音专高中师范科，主修声乐，副修钢琴。同年底，因家庭困难休学，到武汉中学当美术、音乐教师。1934 年 9 月，张昊重新考入国立音专，从萧友梅、黄自、弗兰克尔学习和声、赋格，从吕维亭、欧萨可夫学习钢琴。学习期间在《新夜报》、《中华日报》、《音乐杂志》、《音

乐月刊》等报刊上发表文章二十余篇。贺绿汀《牧童短笛》获奖后，他在《新夜报》上发表连载文章表示祝贺。③他还为电影配乐，显露出过人才华。1937年，张昊曾给法国作家罗曼·罗兰写了一封长信，罗曼·罗兰亲自写了回信④，这封信使张昊珍藏一生。同年6月，张昊从国立音专毕业。黄自逝世后，他与陈田鹤创作《悼今吾吾师》⑤（张昊词、陈田鹤曲，四声部合唱曲），这是我国近代富于深沉感情的一首悼念性音乐作品，表达了他们与黄自难以割舍的师生情谊。张昊于是改从弗兰克尔⑥学习理论作曲。1939年4月，张昊创作以抗战救亡为题材的四幕歌唱剧《上海之歌》（蔡白冰编剧），同年9月在上海首演，由他执棒指挥。1943年，到上海私立音乐专科学校教授音乐理论与声乐。1945年抗战胜利后，创作《民主胜利大合唱》，由梅百器指挥“上海市政府交响乐团”举行公演。1946年参加教育部留法考试，与马孝骏（马友友之父）、张洪岛、郑新庭、洪士铨五人录取为赴法公费留学生，翌年8月离沪赴巴黎。

张昊在巴黎音乐院七年，先学习和声、对位、赋格等课程，后从毕哥（Eugene Bigot）学习乐队指挥，从奥班（Tony Aubin）学习作曲，从梅西安（Olivier Messiaen）学习作品分析与音乐美学。在巴黎音乐院毕业后，三次到意大利“器济音乐院暑期大师养成班”学习。他自16岁考进上海国立音乐院至此（1957）学习音乐已经近三十年时间。1959年起，张昊在法国巴黎大学汉学研究所图书馆工作三年。1962年赴德国西柏林自由大学任汉学讲师，教授中国文学。1964年到意大利拿波里大学东方学院就读博士班，四年后获得文史博士学位，此时已经55岁。两年后定居西德，任科隆大学教授。张昊通晓英文、法文、意大利文、西班牙文、德文五国语言文字，醉心于汉学研究。1979年，张昊受聘于台湾私立中国文化大学哲学系教授，1981年担任该校研究学院院长兼教授。1984年转任文化大学艺术学院院长兼音乐系主任，并长期在华冈艺术专科学校与国立艺术学院任教。1986年退休。后期音乐作品代表作有将1958年创作的钢琴

曲《大理石花》改编为交响诗(1984)、交响乐作品《华冈春晓》(1988)和《东海渔帆》(1988)、《阳明交响曲》(2000)等。⑦

1934年10月25日，国立音专高中师范科一年级学生张昊以“汀石”署名在《新夜报》发表文章。开头即云:“要谋中国民族的音乐及其他艺术生活之发展以诱导民族情绪之焕发而增强其活力以克服环境，首先必须终止我们祖先所遗留的实用主义。”文章接着说:“所谓实用主义，便是对于孩童、少年、青年、成人的一切行动，尤其是教育过程，都要求达到一种物质的，可摸触的，有限的，可用金钱计算的目的，藉以解决眼前的问题。”最后指出:“为着中国民族的前途我们要求人民的精神生活与物质生活平衡，艺术建设与科学建设机会平等。在小学、初中、高中以及大学的艺术教育与科学教育之设施平等！”⑧张昊文章体现了五四新文化启蒙精神和提倡教育的美育思想。不久，吕骥以“穆华”笔名发表了《反对毒害音乐》一文。认为汀石“有两个异常可怜的要求:一、‘有条件地’复古;二、平衡人民的精神生活与物质生活”。并就此进行了尖锐批驳。他说“好像汀石君是非常唯物的，其实他是非常唯心的”，并说“事实上他已经是比六朝五代元清还不如的现代中国的音乐专科学校的学生”。穆华文章实质性问题是最后一段话:“我要问汀石君:什么叫做‘太阳一般的热力’,‘勇敢’,‘进取’,‘整饬’? 什么叫做‘充满活力与朝气’? 目前中国是否要汀石君所提出的这些东西? 有了这些东西，汀石君个人是否就会满足? 汀石君个人满足了，是否与陷在十八层地狱之下的大众有丝毫补益?”⑨因此，吕骥与张昊之争，实质已经触及“救亡压倒启蒙”的时代性思潮问题。

此后不久，汀石发表《一点答辩》，提出“我请穆华君举出具体的事实，不要凭空拣那恶劣的字儿罩住我！……假如要真正想讨论学术呢，我很想就商于穆华君先放下那不可一世的傲慢，再撤回以为加恶劣的形容词于一己所不满的论敌是高尚的战术那种见解，莫自负‘朕即解放者兼建设者’的态度，平心静气来谈谈如何?……”⑩国

立音专同学东正也介入到这场争论中来，他质问穆华有“涉及现代国立音乐专科学校是比六朝五代元清还不如的话，作者曾在国立音乐专科学校住过。一切情形，尚称熟悉，其对于世界音乐艺术在理论技巧两方面的研究努力与成功，已获得社会的定评……我真不知穆华君这种毫不根据事实的诬陷，是由于妒嫉或是旁的愿望不达目的所致”⑪。穆华又于12月8日发表《答毒害音乐的唯心论者——汀石君》一文。提出了“一、关于标题；二、关于过去文化之估价及应用与作为遗产而接受的诸问题；三、关于上层机构与决定上层机构的下层机构；四、关于复古，自由主义者及其他；五、关于文字的误解”⑫这样五个问题进行答复。文中认为：“事实上我们并不反对将巴赫、贝多芬、莎士比亚、黑格尔等所谓遗留的作品作为遗产而接受，不过，还应当说明，我们不是无条件的接受，而必须予以批判。这就是目前建立我们底新兴文化说。”“精神生活之改进是必须有更好的物质生活作基础的，而它良好的物质生活之获得却不是在这日渐瓦解的旧的社会制度之上所能希望的。很明显地，我们必须先从事于现有的社会制度之变革。”吕骥强调首先必须关注民众的物质生活，在批判西方文化前提下建立中国新兴音乐文化，主张进行社会制度变革。张昊文章着眼于音乐的精神生活与美感作用，提倡民族情绪的焕发，反对实用主义态度。两人音乐思想的争论已经触及艺术与政治之间实质关系问题。此时吕骥已第三次从国立音专退学到上海电通电影公司音乐组工作，并加入“左联”下属组织“剧联”。吕骥这两篇批判张昊的文章也是他从事左翼新音乐运动理论研究的开卷之作。

图141　张昊与贺绿汀(1990)

张昊晚年曾于1990年5月和1993年6月两度回上海、北京参加音乐会指挥演出与有关学术

活动，并会见了他的终生知交贺绿汀以及吕骥、丁善德、李焕之等音乐界老朋友。张昊与吕骥既是湖南同乡，又是湖南第一师范同学，还是国立音专同窗，并曾同住一室。英雄迟暮，人生如幻，当年充满火药味的笔仗在相见一笑、紧紧握手的历史画面中化解。

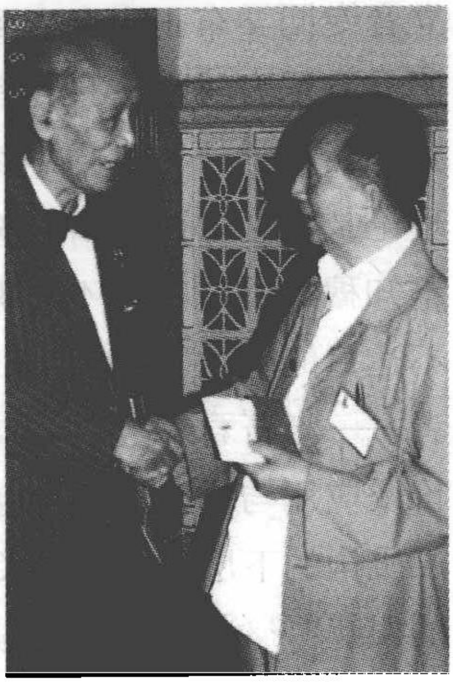


图 142　张昊与吕骥(1993)

30 年代的白纸黑字记录了这一场左翼音乐家与“学院派”意识形态分歧各执己见的论辩，尽管为同窗好友，也难以避免思想冲突。这样两种音乐思潮投影的交锋，给音乐界留下了颇为深刻的印象。

注释

---

① 张昊身份证一直填写 1912 年 12 月 27 日生，乃是农历出生日期。

② 北平大学艺术学院成立于 1928 年 11 月，由前北京艺术专门学校等校改名成立“国立北平大学艺术学院”，下设音乐系。杨仲子任系主任。1930 年春，又改称“北平艺术专科学校”，1933 年停办，1934 年重建“国立北平艺术专科学校”。

③ 张昊《得车列普宁作曲第一奖金的作曲者贺绿汀》(上、下)，《新夜报》第 9 期、20 期，1934 年 11 月 29 日、12 月 6 日。

④ 罗曼·罗兰在回信中说：“我建议你放弃钢琴演奏，你所提到的贝多芬作品并不是很困难，你已 28 岁，在演奏的力量与速度上，都没法完美达成，想再进一步获得好的弹奏技巧已经很难了，建议你可转往音乐教育、音乐理论或艺术史方面。”信中还说：“我不赞成中国的音乐教育是单独建立在西方模式上的，中国有属于自己本质的艺术，若全盘使用西方教育模式，对中国是一大缺失，对全人类而言，也是损失了一个重要的宝藏。”连宪升、萧雅玲撰文《张昊——浮云一样的游子》，(台湾)时报文化出版企业股份有限公司 2002 年 12 月第 1 版，第 35 页。

⑤ 《悼今吾吾师》歌词如下：刚过了清明谷雨/门墙桃李未熟/庭馆榛芜/山河血污/春归何处/只剩下骄阳酷暑//先生此去何匆遽/抛下了半篇残著/无数新声犹待谱/满腔曲调埋终古//江南春尽百花残/杜鹃啼血声声诉/天涯芳草漫漫路/英魂永逝

恨难补//人生蝶梦不常驻/圣哲终须化异物/薤上露/本易晞/况得长眠在我国土/更留得长歌数阕/传寰宇。

⑥ 弗兰克尔(Wolfgang Fraenkel,1897—1983),德籍犹太音乐家。毕业于柏林克林特渥斯施瓦万卡音乐学院。30年代中期因德国法西斯迫害犹太人运动而来中国,在上海工部局乐队任中提琴手。1941年夏应聘到国立音专理论作曲组任教,1947年夏离华赴美,在洛杉矶定居。

⑦ 同注④。

⑧ 汀石《从音乐艺术说到中国的实用主义》,原载1934年10月25日《新夜报》"音乐周刊"第4期。见张静蔚编《搜索历史》,第198—200页。

⑨ 穆华《反对毒害音乐》,原载《中华日报》1934年11月3日副刊"动向"。见张静蔚编《搜索历史》,第200—202页。

⑩ 汀石《一点答辩》,原载《新夜报》"音乐周刊"第6、7期(1934年11月8日、15日)。见张静蔚编《搜索历史》,第202—205页。

⑪ 东正《质穆华君》,原载《新夜报》"音乐周刊"第7期(1934年11月15日)。见张静蔚编《搜索历史》,第205页。

⑫ 穆华《答毒害音乐的唯心论者——汀石君》,原载《中华日报》1934年12月8日。见张静蔚编《搜索历史》,第206—210页。

§66 李凌对陈洪的批评

——左翼音乐家与“学院派”的论争之二

光明磊落是一种学术品格，在任何情况下都会受到尊重。观点鲜明，直抒己见，真理在争论中愈辩愈明，乃是学术论辩价值所在。李凌等人对陈洪的批评，是左翼音乐家与“学院派”在三四十年代又一次较为激烈的思想交锋与论战。

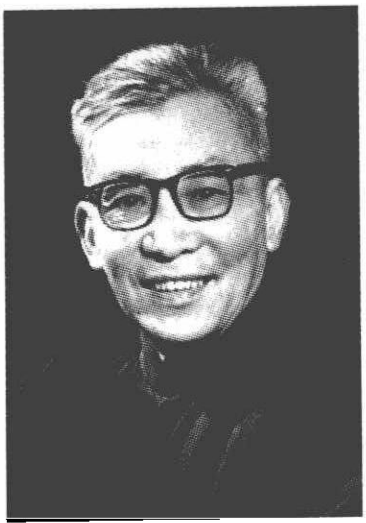


图 143 陈 洪

陈洪（1907.2.10—2002.7.4），广东海丰人。1923 年入上海美术专科学校学习美术与音乐。1926 年赴法国国立音乐院南锡（Nancy）分院学习，后在巴黎师从奥别多菲尔（Oberdoeffer）等学习小提琴与理论作曲。1930 年回国后，在欧阳予倩任所长的“广东戏剧研究所”内与马思聪共同创办一支单管编制管弦乐队，同时创办一所附设音乐学校，兼任校长。1932 年春，与马思聪合作建立私立广州音乐院，任副院长，次年任代理院长。1936 年秋因经济原因被迫停办。1937 年 7 月，素昧平生的萧友梅聘他为国立音专专任教员兼教务主任。8 月 1 日陈洪到校报到。上海沦为“孤岛”后，音专迁至租界，对外改称“私立上海音乐院”，陈洪化名“陈白鸿”负责内外事务，独力支撑风雨飘摇中的“国立音专”。1941 年汪伪政府接管学校后改名

为国立音乐院，陈洪辞去一切行政职务，专心于教学工作。抗战胜利后，于1946年任南京国立音乐院教授兼管弦系主任。1947年兼任中央大学艺术系教授。1949年任南京大学音乐系教授兼系主任。1952年起任南京师范学院（1984年更名为南京师范大学）音乐系主任。①1983年后任名誉系主任，直至2000年。他对视唱练耳教学体系中引进固定唱名法起到重要作用。其重要著作与译作有《绕圈集》②、《曲式与乐曲》、《对位化和声学》、《小提琴教学》、《视唱练耳》、《贝多芬的九首交响曲》、《巴托克论文书信选》、《曲式学》等。正如有学者所说："陈洪先生是20世纪中国高等教育开基创业者之一。他集作曲、指挥、著文、翻译于一身，一生从事专业及师范音乐教育，为祖国培养了几代优秀的音乐家和无数音乐教育工作者，在中国音乐事业发展中做出了突出贡献，堪称一代宗师。"③2002年病逝，享年96岁。

1933年，陈洪在《〈广州音乐〉发刊词》中说："音乐乃民族精神之表现，在文化上占极重要之位置，决不是娱乐消遣的玩意儿，可以等闲视之。"他认为："我国之可以说是音乐者，老早已经寿终正寝。今日之所谓'国乐'，不过是戏班里，女伶台上，吹打班里，盲公盲妹和'卖白榄'之流者，所奏所唱的几首滥调。不是诲淫诲懒的淫词荡曲，便是颓唐堕落的靡靡之音……如此'国乐'，非加以根本之否定不可。"④1939年，陈洪发表《新国乐的诞生》一文。认为"音乐能不能够代表一个国家民族，也以内容为先决条件，外形绝非重要"。"只要它跟得上时代，整个音乐便是现代的，只要它能够代表一个国家或民族，整个音乐便是国乐。""总之，国乐是中国文化之一，同时也是世界文化之一。作为中国文化，自然须保存中国的特色，作为世界文化则应该赶上世界文化的水准。……我们所期望的国乐和国粹壁垒里的所谓'国乐'不同。……我们逆睹未来国乐的新姿态，它将具有百分之百的中国化的内容和百分之百的世界化的外观。"⑤因此，陈洪提出的"国乐"有两个指向，一个是"已经寿终正寝"的"旧国乐"——中国传统音乐；一个是需要创造的——必须保存中

国特性、音乐形式则是“百分之百的世界化的外观”的“新国乐”。陈洪对国乐概念的界定，很大程度上反映部分学院群音乐家的主张，其中不无较为偏激成分。但是，从中国音乐发展长远眼光来看，陈洪观点的合理成分大于其片面性。这样的“新国乐”，成为现代中国音乐创作的重要形式之一。

李凌于1940年用绿永笔名发表《论新音乐的民族形式》长文，指出：“一些中国西洋派音乐家，因为他全然迷惑于西洋音乐形式，所以他们极力反对着形式的民族化。”他针对陈洪文章说：“陈先生等显然是还没有了解内容与形式的诸关系，没有了解民族特性所构成之独特的形式之要求。”文章最后提出两点结论：“A.创造民族形式是为了使音乐更有效地服役抗战，更发挥民族艺术独特的光彩。离开抗战实践尤其离开大众好尚大众水准，离开了民族艺术的发扬而去谈创造，那是不堪设想。B.创造民族形式是为了使音乐艺术更合规律地向前飞跃，以赶上世界音乐。”⑥反映了左翼音乐家对音乐内容与形式关系的认识与主张。双方论辩围绕着中国音乐内容、形式、前途等问题展开。

1937年，陈洪曾发表一组随笔，其中《战时音乐》一文提出：“战时音乐和非战时音乐有什么差别呢？这很不容易说，因为音乐到底还是音乐。音乐是生活，非战时需要生活，战时也一样地需要生活，换言之，便是一样地需要音乐。……功利主义的眼光是永远不能用以看音乐的，所以我们决不能如一般的观察者那样，把‘救亡歌曲’一类的东西看做唯一的战时音乐！”“战时音乐是应该存在的，‘救亡歌曲’当然是很有力量的一种；但是音乐的力量绝不止此，战时音乐的效果也不一定倚靠着口号式的歌词。我们尚需于‘救亡歌曲’之外做更进一步的追求。”⑦反映作者强调音乐本质全面性作用的见解，并不存在否定“救亡歌曲”倾向。文章最后说：“艺术家归根结底是一个人，离开了做人的立场来谈艺术，是无不自趋破灭的。”天风⑧于1940年发表《“救亡歌曲”之外》一文，针对陈洪文章进行反驳：

"'抗战歌曲'是唯一的民族解放战争时代……的音乐","一切与'抗战无关的音乐'……我们都要坚决反对。"⑨他在另一篇文章中说:"接受中国过去的优良的传统,加以发挥,而成为新东西,在音乐上和其他文化一样,是历史的使命。……我们反对把中国民歌小调,一概看做《十八摸》、《打牙牌》等'靡靡之音'的东西。"⑩天风观点既指出陈洪对中国传统音乐的片面认识,也走向另一个极端,认为"抗战歌曲"应该是我国民族解放战争时期"唯一的音乐"。同时,也忽略了陈洪是我国早期创作救亡歌曲的作曲家之一。陈洪创作的《冲锋号》♪(陈洪词,1931)、《上前线》♪(秋竹词,1932)是"九一八"抗战后广泛流传的歌曲,将他与"救亡歌曲"对立起来加以批评显然不符合历史事实。无论如何,上述音乐思潮之对峙与分歧,依然归属学术论辩范畴,即便在当时意识形态领域斗争中,双方语气不乏锋芒,存在一定对立情绪,基本上还是属于正常学术批评现象。

新中国成立以后,陈洪却由于《战时音乐》一文长期蒙受不白之冤。有的学者论及这一问题时指出:"就我记忆所及,唯独有一件事使他无端受到严重伤害——先是被人曲解,后来又被上纲上线,当做'反面教材'写进史书,钉在'历史耻辱柱'上,背了几十年黑锅,不白之冤至今不得洗雪……"⑪在一些音乐史著作中,陈洪这篇文章长期被歪曲为"音乐与抗战无关"的错误观点加以批判。李凌在1995年回顾这段往事时也依然认为:"这是一些在敌伪黑暗统治下想逃避现实的人的观点,客观上也起到了为敌伪分化革命音乐力量开辟道路的作用。……这是《新音乐》理论战线上与错误观点交锋的第一回合。"⑫

学术争鸣是一种正常现象,对于促进音乐文化事业繁荣与发展起着积极作用。但是,学术论辩如果被不正常地演化为宗派对立情绪乃至政治性质批判,使学术问题引入政治化、阶级斗争化"误区",在中国音乐文化发展的历史过程中,实际上已经显露出一种不良后果。

注释

① 林经天《胸怀淡泊志高远 晴秋晚枫红愈深——音乐教育家陈洪》,向延生主编《中国近现代音乐家传》(1),第718—730页。

② 冯长春《一份尘封了半个多世纪的珍贵史料——陈洪〈绕圈集〉解读》,《音乐研究》2008年第1期,第59—72页。该书为陈洪的艺术批评文集,广州泰山书店1931年5月第1版。

③ 俞玉姿、李岩主编《中国现代音乐教育的开拓者陈洪文选》“编后记”,南京师范大学出版社2008年6月第1版,第397页。

④ 陈洪《〈广州音乐〉发刊词》,原载《广州音乐》1933年第1卷第1期。见《中国现代音乐家论民族音乐》,中央音乐学院中国音乐研究所民族音乐研究班编印,1962年7月,第135页。

⑤ 陈洪《新国乐的诞生》,原载《林钟》创刊号,1939年6月。见《中国现代音乐家论民族音乐》,第147—160页。

⑥ 绿永《论新音乐的民族形式》,原载《新音乐》1940年第2卷第1、2期合刊。见《中国现代音乐家论民族音乐》,第277—304页。

⑦ 陈洪《战时音乐》,原载《音乐月刊》1937年第1期,包括《战时音乐》、《好景象》、《出马啊》、《我们不要大老倌》四篇短文。见张静蔚编《搜索历史》,第235—236页。

⑧ 天风,即郗天风,生卒年不详。毕业于上海美术专科学校,后在“鲁艺”音乐班学习,毕业后留“鲁艺”工作。40年代初因肺病去世。

⑨ 天风《“救亡歌曲”之外》,《新音乐》1940年第1卷第5期。

⑩ 天风《新音乐运动应注意的几点》,原载《新音乐》1940年第1卷第4期。见《中国现代音乐家论民族音乐》,第338—339页。

⑪ 戴鹏海《还历史以本来面目——20世纪中国音乐史上的“个案”系列之一:陈洪和他的〈战时音乐〉》,《音乐艺术》2002年第3期,第79—88页。

⑫ 李凌《抗战时期的〈新音乐〉》,《乐迷》第8期“抗战音乐研究专辑”,1995年8月15日广州出版。

§67 赵沨、李凌、陈原同陆华柏的论辩

——左翼音乐家与“学院派”的论争之三

1940 年 4 月，陆华柏发表《所谓新音乐》一文，文章尖锐地提出有关“新音乐”概念和某些音乐创作倾向性的实质性问题。赵沨、李凌、郗天风、陈原等纷纷著文与之论辩。这样一种时代性学术现象，其本质是双方对“新音乐”内容与形式理念的重大差异相互碰撞而引发的一场论战风波。

图 144 陆华柏

陆华柏（1914.11.26—1994.3.18），祖籍江苏武进，出生于湖北荆门。笔名“花白”或“芦花白”。1931 年考入私立武昌艺术专科学校艺术师范科，随俄籍教师 B.Shoihet 学习钢琴，曾随贺绿汀学和声、随陈田鹤学作曲。1934 年结业后，留校当助教。抗战初期，在桂林“抗战歌咏团”参加万人火炬歌咏大会。这期间创作独唱曲《故乡》♪（张帆词，1937）和《勇士骨》♪（胡然、映芬词，1937）流传广泛。他还谱写了《挖战壕》（胡然词）、《军民联欢歌》（二部，老舍词）、《垦荒歌》（合唱，艾青词）、《抗战到底》（合唱，蔡挺生词）等抗战歌曲。1942 年为纪念屈原，创作清唱剧《汨罗江边》（伍禾词）。1943 年受聘为国立福建音专教授，曾为刘天华 10 首二胡曲编配钢琴伴奏谱。1947 年在庐山暑期教师讲习班做短期讲学。1947 年赴长沙湖南音专任教。

解放前夕曾赴香港永华影片公司工作。1950年春回内地，先后在中央戏剧学院、湖北教育学院、华中师范学院、湖北艺术学院和广西艺术学院音乐系任教授、系主任等职。1957年被错划为“右派”，1979年获平反。1984年加入中国共产党。① 1994年病逝，享年80岁。

陆华柏在《所谓新音乐》中说：“目前颇有人以‘新音乐’三字为标榜，我迂腐的见解觉得是不必的，吾人今日以为‘新’者，他日未必不‘旧’；吾人今日以为‘旧’者实乃过去之‘新’。……音乐是艺术，其理论是学术，这是没有可闪烁其词的余地的，艺术与学术同为人类文化的水准，吾人躲在家里硬说大刀是新武器的时代早已过去了。以‘新音乐’三字为标榜的人，到现在为止，还没有产生过像样的‘新作品’。……他们论作曲，可以完全不顾到什么法则——研究前人作品，而归纳出来的宝贵经验——而空空洞洞地说什么思想正确了，自然就会作曲！思想是艺术创作的基础，我理会；然而说什么思想正确了，自然就会作曲，我却糊涂。我以为今日一般研究音乐的朋友们，还是老实一点的好，不要故意标新立异；我们的工作有价值，后人自会加上一个‘好’字。我们在骗人，‘新’亦枉然。”② 陆华柏文章具有较强针对性与指向性，实质触及一些救亡歌曲创作技巧不成熟的弊病。同时，这种偏激观点在抗日救亡时代潮流中对救亡抗战歌曲创作的主流现象也难免产生指责过多的消极影响。

1940年9月，赵沨发表《释新音乐——答陆华柏君》，对“新音乐”概念做了澄清：第一，“新音乐”不同于“国乐”，不同于“国粹主义”的国乐；第二，“新音乐”不同于所谓“音乐”（所谓“音乐”=“西乐”），不同于“全盘西化论者”如陆君所谓之“音乐”。并说“我们从来也没有主张过：作曲不可以不靠法则；说：思想正确了，自然会作曲”，并论及有关新音乐之特征、成果等问题。他对陆华柏文章从四个方面进行了批驳，并且提出“抗战中，陆君自己又有多少‘像样的作品’制作出来了呢”③？

1941年1月，李凌用“绿永”笔名发表《我们应该怎样理解新音

乐与新音乐运动——并答陆华柏先生》的长文，对陆华柏观点进行了全面批驳。文章说："新兴音乐虽然产生了已有八九年，并且获得了若干成就，尤其是在挤占中曾创造下伟大的光辉历史。然而今天，却还有人怀着不可思议的野心，恶意地曲解、攻击、压杀'新音乐'，冀图使'新音乐'陷入那荒谬、糊涂，不可救药的殁落的活动里。比如陆华柏先生的'所谓新音乐'不仅说我们称新兴音乐为新音乐是'多事'，'标奇立异'，并且说参加实践（尤其是参加音乐文化运动工作）是'贻祸音乐艺术'，从而叫我们'放下工作'，'不要再啰嗦''回去学习；学习'。""然而，新兴音乐作为民族解放战争工具的音乐。'思想上是革命'的音乐，'太大胆'了的音乐，'还没有像样'的音乐，自抗战以来，它却成为广大民众的心声，成为士兵日不可少的慰藉品，成为中华民族的灵魂。"④李凌将近十年来的中国音乐分为"旧音乐的民间音乐"、"一般所谓新音乐的音乐"和"新兴音乐"三大类。在"一般所谓新音乐的音乐"部分，大量引述了黎锦晖、青主、陈洪、陆华柏等人的音乐观点，进行了批评。认为同聂耳等划时代的"新音乐"相比，"不仅创作方法，创作态度风格，对遗产与西洋音乐的处理，以及对象问题，工作问题的差异，并且从而决定了他的前途的茂盛或死亡"。李凌在批评陆华柏的同时，实际已将左翼音乐家对"学院派"音乐思想连同在一起的批判表述得十分明确。

陈原⑤发表了《我们需要研习新音乐运动的历史——用这来回答一些论客对新音乐的污蔑》，对陆华柏文章进行批判。文中说："据说音乐本身并无新旧之分，所谓新音乐云者，其实仅是一些'胆子太大'的并不'右倾'的青年所'标新立异'。又据说以新音乐三字为标榜的人，到现在为止，还没有产生过像样的'新作品'。于是有人就俨然以学者的态度，来劝告今日一般研究音乐的朋友们，'还是老实一点的好'。"⑥并且指出了整理、学习和研究中国新音乐运动史的重要性。文章最后说：这是对于一切诬蔑新音乐运动的人们的最有力的答复。

左翼音乐家提出“新兴音乐”的创作主张侧重以救亡歌曲为中心，这一概念的排他性使其较难解决创作技巧的贫乏和音乐形式多样化问题。陆华柏文章则恰恰就此一点以嘲讽左翼音乐家“新音乐”口吻发起挑战，引发了一场近代音乐思潮碰撞的轩然大波。

一个历史巧合是参与论辩双方主要当事人均为长寿者。⑦ 1979年5月，李凌发表回忆文章，说陆华柏那篇文章“实际上起到了反动派所想做而做不了的破坏作用”，“陆本人公开跳出来替国民党反动派‘仗义执言’，发动对新音乐的攻击，如不给以有力的回击，势必造成思想上的混乱，后果也是不好的”。⑧ 1985年，陆华柏发表文章，对他发表《所谓新音乐》一文经过做了解释，并认为：“李凌同志的这篇批判文，总起来看，至少有这么几个特点：第一，论据是不可靠的。引录我的话，不是有出入，就是我根本没有这样说过；或者是任意加以引申、歪曲、断章取义。第二，把问题引向政治。第三，辱骂代替批判。第四，捕风捉影。”⑨ 李凌再次做出回应。他说：“他的文章，在那个时节，那样的整个革命运动处在低潮中登出，的确起到了‘敌人想做而做不到的坏作用’，是亲者所痛、仇者所快的。”“因为这是代表一种思潮，代表一种对于以‘新音乐’为标榜的人的贬压，它是以某种实质的东西为基础的。”⑩

音乐创作思想与技巧问题始终是一对矛盾。在中国近现代音乐史上，过于强调前者往往会产生“左”的倾向，过于强调后者常常被认为是“右”的表现，这几乎成为一种规律性现象。如何把握两者关系的辩证统一，是我们需要认真总结的历史经验教训。

注释

① 《老年逢盛世　笔下又生辉——作曲家陆华柏自传》,向延生主编《中国近现代音乐家传》(2),第494—503页。

② 陆华柏《所谓新音乐》,原载桂林《扫荡报》“瞭望哨”第1152期,1940年4月21日。见张静蔚编《搜索历史》,第237—238页。

③ 赵沨《释新音乐——答陆华柏君》,原载《新音乐》第2卷第3期,1940年9月。见张静蔚编《搜索历史》,第243—246页。

④ 绿永《我们应该怎样理解新音乐与新音乐运动——并答陆华柏先生》,原载《新音乐》1941年第2卷第4期。见张静蔚编《搜索历史》,第261—268页。

⑤ 陈原(1918.5.23—2004.10.24),广东新会县人。1938年毕业于中山大学工学院。从1938年到1948年先后在广州、桂林、重庆、上海、香港等地的新知书店、生活书店、三联书店任编辑。新中国成立后曾在人民出版社、三联书店、世界知识出版社、中华书局、商务印书馆、文字改革出版社担任领导工作。并在文化部出版局、国家出版局担任过党内外的领导职务。40年代翻译柴科夫斯基与梅克夫人书信集《我的音乐生活》,编译《苏联歌曲集》。晚年翻译了《柏辽兹》、《贝多芬:伟大创造性年代》。专著有《语言社会学》、《陈原文存》等。

⑥ 陈原《我们需要研习新音乐运动的历史——用这来回答一些论客对新音乐的污蔑》,《新音乐》1941年第2卷第4期,引自中国音乐家协会、中国音乐研究所《中国近现代音乐史参考资料论文选辑》(油印本)第四编(1937—1945)第一辑(上册),第125—127页。

⑦ 如陆华柏终年80岁,赵沨85岁,李凌90岁,陈原87岁。

⑧ 引自陆华柏《与中国现代音乐史有关的一篇资料性文章及其所引起的问题的回顾》,《音乐艺术》1985年第2期,第4—8页。

⑨ 同注⑧,第7页。

⑩ 李凌《旧题新论》,《音乐艺术》1985年第4期,第29—34页。

§68 延安第一所高等艺术学府

——“鲁迅艺术学院”的成立及其办学方针

1934年10月，中国工农红军从江西瑞金出发，开始向陕甘宁革命根据地战略大转移。1935年10月19日到达陕北吴起镇。1936年10月，红二、红四方面军与红一方面军会师，宣告长征胜利结束。1937年1月，中共中央进驻延安。从此，延安成为抗日战争和解放战争指挥中心与战略总后方，也成为全国解放区政治、文化中心。

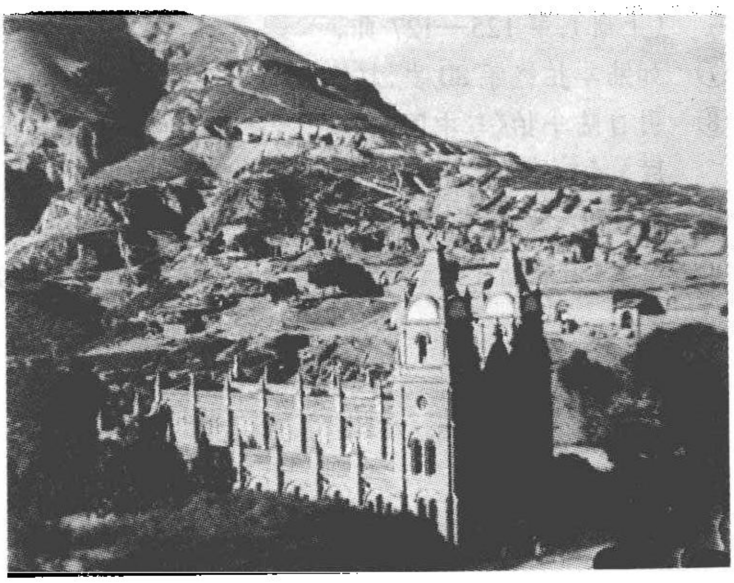


图145　延安桥儿沟鲁迅艺术学院校址

1938年4月10日，由毛泽东、林伯渠、周恩来、成仿吾、周扬等人发起，“鲁迅艺术学院”（以下简称“鲁艺”）在延安成立。这是中国共产党为培养革命文艺干部而创立的第一所高等艺术学府，设音乐、美术、戏剧三个系。同年8月，增设文学系，改称“鲁迅文艺学院”。音乐系系主任先后由吕骥、冼星海、向隅担任。学制初为九个月。教学任务为：1.研究进步的音乐理论、技术；2.培养抗战音乐干部；3.研究中国音乐遗产，接受并发扬之；4.推动抗战音乐发展；5.组织领导边区一般的音乐工作。音乐系学习科

目除各系必修共同科目外，第一学期（三个月）专业课有：视唱、练耳、器乐、练声、合唱、普通乐学、作曲法、自由作曲、作词、朗诵、指挥、音乐概论等十二门课；第二学期（三个月）为校外实习；第三学期（三个月）学生按作曲、声乐、器乐、指挥分组学习。此外，还设有民间音乐研究、近代歌曲研究、音乐家研究等选修课。1943年4月，鲁迅文艺学院并入延安大学①。

“鲁艺”第一、二期教员只有吕骥、向隅、唐荣枚三人。②其后冼星海、杜矢甲、瞿维、寄明、李焕之、郑律成、潘奇、李丽莲、任虹、李元庆、张贞黻等在该系任教。马可、麦新、贺绿汀、何士德、孟波也曾担任教学或其他工作。“鲁艺”几年中培养的音乐人才，有李焕之、郑律成、马可、安波、李凌、梁寒光、李鹰航、时乐濛、卢肃、王莘、张鲁、刘炽、陈紫、庄映、关鹤童、李淦、王久鸣、莎莱、李群、黄准、张棣昌、王昆、罗浪等人。

“鲁艺”在音乐教育实践上，吕骥认为有着这样几个特色：一、建立新的音乐教育体系；二、破除音乐天才迷信，在实践中不断创作、提高；三、研究民间音乐，继承民族音乐传统，创造群众喜闻乐听的群众音乐；四、不拘一格，各自创作独特风格；五、由农村进入城市，学制走向正规化，马列主义思想基础和新的教育体制不变。他说：“‘鲁艺’音乐系在延安八年的时间，从1938年到1945年离开延安，转移到东北新解放区之前，可以说，进行了两方面的探索，以文艺整风为分水岭，前一阶段主要探索了音乐教育方面如何建设新体系，……后来的三四年中，则主要在艺术创作上进行新的探索。”③因此，“鲁艺”办学方针及其教学实践，开创了革命根据地音乐教育新的体系模式。

“鲁艺”培养的音乐干部，亦称“延安音乐家群体”。音乐创作以“大众化”为主要特色，如冼星海《黄河大合唱》（1939）等作品，郑律成④《延安颂》（1938）、《八路军进行曲》、《八路军军歌》（1939），向隅《红缨枪》、《守望曲》（1939），吕骥《开荒》（1939）、《参加八路军》

(1940)，张鲁《有吃有穿》(1942)，杜矢甲⑤《五枝花》(1943)，马可《南泥湾》(1943)等均作于延安时期，体现“鲁艺”重视音乐教育实践的主张，强调在实践中提高。作品善于吸收民间音调，群众喜闻乐见，具有明朗、乐观的情绪色彩。这些音乐作品在鼓舞解放区人民革命热情与战斗意志方面，在抗日战争中发挥了重要作用。

“鲁艺”音乐系十分重视民间音乐搜集、整理工作。1939年3月5日成立“民歌研究会”，对于搜集、保存、整理、研究我国西部地区民间音乐和促使作曲家在音乐创作中大量运用民间音调，产生具有鲜明民间风格的音乐作品，起到了一定推动作用。

“鲁艺”建立相关的音乐团体有：1940年7月15日成立鲁艺音乐工作团，团长先后由吕骥、冼星海兼任。音乐工作团曾赴陇东、关中、三边、绥德、安塞等地做音乐普及工作。鲁艺合唱团由时乐濛⑥任指挥。1940年5月15日，成立延安青年大合唱团，由金紫光任总团长。下设八个分团，人数达五百余人，对活跃群众文化生活起到了积极作用。

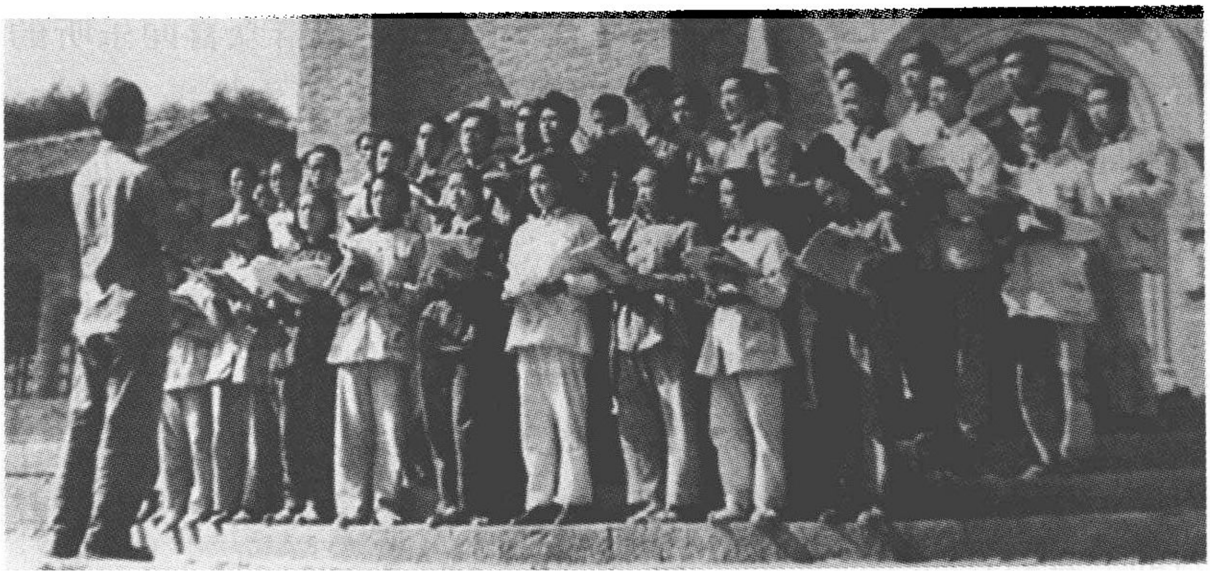


图146　鲁艺音乐工作团合唱队

1945年8月，日本投降后，中共中央决定延安“鲁艺”迁往东北办学。同年11月下旬，全院由周扬带队从延安出发。由于国民党占领通向东北要道，1946年6月，周扬奉命留在华北组建华北联合大

学，由吕骥、张庚带队继续北上，经内蒙古辗转齐齐哈尔和哈尔滨等地，7 月下旬到达佳木斯市，并入东北大学，作为东北大学鲁迅文学院。同年冬，根据中央指示，决定鲁迅文学院各系脱离东北大学，改编为文工团，分别派往牡丹江、佳木斯和哈尔滨，组建东北鲁艺文工团一、二、三团，接着又组建了鲁艺四团和东北音工团。1948 年 11 月 2 日沈阳解放后，“鲁艺” 在沈阳恢复办学，成立鲁迅文艺学院。由吕骥任院长、张庚任副院长。下设戏剧系、音乐系、美术系、文学研究室、舞蹈班、文工团、音工团等机构。瞿维任音乐系主任。1949 年 9 月，吕骥、张庚调北京后，学院由塞克、王曼硕任正、副院长，更名为东北鲁迅文艺学院。东北“鲁艺”在解放战争到新中国成立初期，培养了一批艺术人才，为中国共产党领导下的革命文艺事业做出了重要贡献。⑦

教育体制是一个国家带有全局性和方向性培养人才的体系制度。我国近代高等音乐教育，国立音专属于采用欧美专业音乐教育体制并与中国音乐实际结合的模式；“鲁艺”音乐系则是革命根据地在战争环境中建立一种新的音乐教育模式。两者对于我国近代培养音乐人才与音乐教育实践的探索，起到了各自应有的历史作用。

注释

---

① 延安大学由鲁迅文艺学院与延安自然科学院、行政学院合并而成，校长为周扬。原音乐、戏剧两系合并为“音戏系”，全称为“延安大学鲁迅文艺学院戏剧音乐系”。见孙继南编著《纪年》(增订本)，第 115 页、147 页。

② 唐荣枚《音乐家向隅与延安的第一部歌剧〈农村曲〉》，《中国歌剧艺术文集》，第 192 页。

③ 吕骥《关于鲁艺的回忆与思考》，辽宁延安文艺学会编《鲁艺在东北》，辽海出版社 2000 年 6 月第 1 版，第 66—76 页。

④ 郑律成（1918.8.13—1976.12.7)，生于朝鲜全罗南道光州杨林町。1933 年春到中国。1937 年 9 月前往延安，先后在陕北公大和“鲁艺”学习。毕业后任抗日军政大学音乐指导，1939 年回“鲁艺”教授声乐。他的大部分有影响的作品均作于 1938 至 1940 年间。抗战胜利后回朝鲜，担任音乐方面的领导工作。1950 年定居

北京，在中央歌舞团、中央乐团从事音乐创作。

⑤ 杜矢甲（1915.3.3—1999.11.14），原名杜刚，北京人。1932年考入北京京华艺专音乐系学习。1934年6月考入国立音专，先学大提琴，后从苏石林学习声乐。1938年至延安。1939年参加“民众剧团”在边区演出。新中国成立后先在北京人民艺术剧院创作组工作，1950年调往西南少数民族访问团工作。1952年起任中央民族歌舞团音乐指导、艺术顾问等职。

⑥ 时乐濛（1916.1.24—2008.6.16），原名时广寒，河南伊川人。1934年毕业于开封师范学校艺术系。1939年入“鲁艺”音乐系学习，1940年毕业后任“鲁艺”音乐研究室研究员。1944年赴河南根据地任文工团团长。1949年任第二野战军第三兵团文工团政委。新中国成立后先后任总政文工团总团副团长、中国人民解放军艺术学院副院长等职。1985年任第四届中国音乐家协会副主席。

⑦ 辽宁延安文艺学会编《鲁艺在东北》“前言”，第4页。

第四编

40 年代音乐

（1941—1949）

§69 “三足鼎立”政权区域的爱国歌声

——抗日战争后期歌曲创作

1940年3月，日本帝国主义在南京成立以汪精卫为首的傀儡“国民政府”，通称汪伪政权，日军占领下的大片中国土地成为“沦陷区”。1940年9月6日，南京国民政府发布“国民政府令”，正式颁令“明定重庆为陪都”。这一时期，国民党统治区域被称为“国统区”，中国共产党建立之革命根据地则称为“解放区”。三个政权区域，形成“三足鼎立”之势。但是，所有爱国音乐家创作抗日歌曲体现着中华民族的意志与力量。他们的音乐作品以多种题材与风格展现着中国抗日战争后期历史进程之变化与发展。

在国统区大后方，一股歌咏抗战歌曲热潮在不断掀起。1941年3月12日，国民政府教育部主办的“千人大合唱”在重庆夫子池新运动服务所广场敌机轰炸过的邮街的残垣断壁前举行。1942年3月29日，教育部音乐教育委员会与白沙音乐教育推进委员会在白沙镇举办“白沙万人大合唱”。吴伯超任总指挥，参加者有江津白沙13所大中学校歌手六千余人，到场听众在七万人以上，演唱《总理纪念歌》、《满江红》等10首歌曲，压轴节目为《我们是民族的歌手》。抗战胜利后，1946年10月31日，在南京公共体育场举行了还都“南京万人大合唱”。①这种大规模合唱活动在近代音乐史上实属空前盛况，起到了推动抗战歌曲创作向纵深发展的持续性作用。

这一时期大后方抗战歌曲有着多样化创作特色。抒情性的作品

以汪秋逸②在贵州创作的《江南三曲》(杨友群词,1940)较为典型。这部小型声乐套曲,包括《淡淡江南月》、《夜夜江南梦》、《烟雨漫江南》三首无伴奏合唱。第一首《淡淡江南月》尤为出色,$\frac{3}{4}$拍的旋律在优美中略带忧伤,尾部转为$\frac{4}{4}$拍,以动力节奏表现儿女为祖国而战的情愫。此外,张锐《播种之歌》(李仁荪词,1940)、赵启海《柳条长》(聂眉初词,1940)、张文纲《牧羊女》(许尤词,1941)等,也都是属于具有浓郁抒情特色的歌曲作品。

由于民族矛盾与阶级矛盾交织,音乐家创作了一批对民族败类趁抗战发"国难财"的奸商和国民党官吏腐败进行讽刺抨击的歌曲。舒模③谱写《你这个坏东西》●(舒模词曲,1942)、《大家唱》(舒模词曲,1943)、《跌倒算什么》●(绿永、舒模词,1944)等是这类歌曲的代表。《你这个坏东西》以愤怒音调痛斥国民党官商勾结的腐败现象。采用戏曲中急促的"数板"等民族特色节奏与民歌风格的旋律,以核心音调模进、紧缩、反行和离调等手法,生动地表现了这类讽刺歌曲尖锐、泼辣的艺术特色。

费克④创作揭露性歌曲具有另一种诙谐、幽默情趣,流露作者机智幽默与诙谐直率的性格。《茶馆小调》●(长工词,1944)、《五块钱》●(吴明之词,1945)均作于昆明,两首歌曲嬉笑怒骂,诙谐风趣。前者带有民间说唱风格,对国民党当局独裁专制、百姓没有言论自由,连茶馆里也贴上"莫谈国事"的告示进行了辛辣讽刺。第一段以旋律流畅的小调风味描绘茶馆喧闹嘈杂气氛;第二段用男声独唱表现茶馆老板胆小怕事奉劝顾客"莫谈国事"的诙谐场景;第三段以齐唱形式表示群众嘲讽,具有痛快淋漓、一气呵成的特色。后者则以嘲笑口吻揭露金圆券贬值、物价飞涨、民不聊生的社会现象,以叙事风格的男女对唱形式揭示针贬时弊的歌曲主题。

宋扬⑤词曲的《读书郎》●(1944)则是近代儿童歌曲中的佳作。音调具有活泼跳跃性格,节奏有很强律动感,大跳音程滑音处理和旋律衬词运用恰到好处。《古怪歌》●(宋扬词曲,1945)讽刺了国民党

统治区种种离奇丑恶现象，音乐主题具有民歌风味，构成抒情性与讽刺性结合特色。这首歌曲鞭挞政府贪污腐败作风，在抗战歌曲中独具一格。有学者认为，舒模和费克“他们两位堪称 20 世纪 40 年代中国讽刺歌曲作者中的双璧，加上稍后的宋扬，成为当时照耀讽刺歌坛的三颗明星”⑥。评价颇为恰当。此外，国统区流行的歌曲还有范继森《安眠吧，勇士！》、程懋筠《锄奸谣》、黄友棣《欢迎胜利的新年》、联抗《河边草》、姚牧《再会吧，香港！》等。

这一时期解放区（延安有安波、马可、张鲁、刘炽等，晋察冀边区有徐曙、卢肃、王莘、曹火星等，山东解放区有李淦、肖民等，华中解放区有沈亚威、晓河等作曲家⑦）歌曲创作则呈现新的面貌与气象，以明朗、乐观、欢快、雄伟为情绪基调，表现对胜利前途的信念和新生活的向往。如李伟《行军小唱》（李伟词曲，1941）、张鲁《有吃有穿》（张鲁词曲，1942）、劫夫《歌唱二小放牛郎》♪（方冰词，1942）、马可《南泥湾》♪（贺敬之词，1943）、卢肃《团结就是力量》♪（牧虹词，1943）、唐诃《骂阎锡山》（刘薇词，1943）、刘西林记谱填词的《解放区的天》（1943）、曹火星《没有共产党就没有新中国》（曹火星词曲，1943）、徐曙《晋察冀小姑娘》♪（赵洵词，1944）等作品都较典型反映解放区人民一边生产、一边战斗的精神风貌。抒情性、叙事性和进行曲风格多样，大量运用民歌与说唱音调，形成富有民族风格色彩的时代特色。其中，劫夫⑧《歌唱二小放牛郎》是一首叙事性歌谣体歌曲，歌颂对敌斗争中一个小英雄的故事。为民歌式四句头简单结构。卢肃⑨《团结就是力量》是牧虹编剧、卢肃作曲的独幕同名歌剧中剧尾的齐唱曲，演出后轰动晋察冀边区，内容富有特定时代精神，后在全国广为传唱。

张肖虎⑩交响诗《苏武》♪（1945），以历史题材反映沦陷区人民结束苦难生涯、回归祖国怀抱的爱国情怀，演出后引起强烈反响。

国统区、解放区和沦陷区仅是抗战期间相对的政权区域概念，抵抗日本帝国主义侵略则是中华民族全体爱国音乐家的共同

事业。从这些抗战歌曲中，人们看到了历史的进程和抗战胜利的曙光。

注释

① 韩国鐄《20世纪上半叶的中国合唱发展》，韩国鐄著《韩国鐄音乐文集》(二)，乐韵出版社1995年11月第1版，第1—14页。

② 汪秋逸(1907—1994.4.21)，生于江苏扬州。1931年毕业于中央大学教育学院艺术科，后在郑州扶轮中学任音乐教员。郑州失守后，辗转川、黔等地，在几所师范学校任教。一生创作歌曲百余首。1994年逝世于南京。

③ 舒模(1912.12.10—1991.11.20)，原名蒋树模，江苏南京人。1931年入中央大学艺术系学习音乐。抗战期间在国民政府军事委员会政治部第三厅组织的“抗敌演剧四队”任副队长。新中国成立后曾任浙江省文工团长、省音协主席，中央戏剧学院歌剧系主任，中国戏剧家协会书记处书记等职。

④ 费克(1917.12.7—1968.12.18)，原名蒋晓梅，湖北天门人。自学成材。1936年在江西上饶任小学音乐教师。1938年参加国民政府军事委员会政治部第三厅组织的“抗敌演剧五队”工作。代表作有《茶馆小调》、《五块钱》、《保边疆》、《哀金江城》、《疲劳的憧憬》，改编民歌《拔根芦柴花》等。新中国成立后曾任中国音乐家协会江苏省文化局音乐工作组组长。

⑤ 宋扬(1918.10.13—2004.10.4)，原名子秋，湖北汉川人。1938年参加抗日宣传工作。1944年参加抗敌演剧四队，创作了《读书郎》、《苦命的苗家》、《古怪歌》、《还乡曲》等歌曲作品。1946年后在武汉、长沙等地任中学教员。新中国成立后在《歌曲》编辑部、中国音乐研究所等单位工作。1986年离休。

⑥ 陈志昂《抗战音乐史》，第253页。

⑦ 同注⑥，第184—231页。

⑧ 劫夫(1913.11.17—1976.12.17)，即李劫夫，原名李云龙，吉林农安人。早年在家乡读书。1937年赴延安。1948年任东北鲁迅文艺学院音乐工作团副团长，1958年任沈阳音乐学院院长等职。主要作品有《歌唱二小放牛郎》、《我们走在大路上》、《蝶恋花·答李淑一》等数百首歌曲和多部歌剧作品。

⑨ 卢肃(1917.12.21—2004.7.6)，原名卢方平，江苏徐州人。1938年到延安，在“鲁艺”第三期学习。毕业后先后在“鲁艺”及华北联合大学任教。新中国成立后曾在中央实验歌剧院、中央歌舞剧院等单位担任领导职务。

⑩ 张肖虎(1914.2.25—1997.2.19)，原籍江苏武进，出生于天津。1931年考入清华大学土木工程系。参加学校管弦乐队，向托诺夫、古普克等外籍教授学习理论作曲与钢琴。抗战期间在天津任音乐教员并从事音乐创作。1946年回清华大学担任音乐室主任。新中国成立后任北京师范大学音乐系主任等职。

§70 赤子之心　壮志未酬

——吴伯超与国立音乐院

历史事实证明，萧友梅任校长时国立音专培育人才在近代音乐史上占有“半壁江山”之地位。1940年最后一天，萧友梅逝世，巨星陨落，后继乏人。长期在萧友梅身边追随其音乐教育实践、得其音乐教育思想精髓的吴伯超，以赤子之心承袭了这一宏愿。

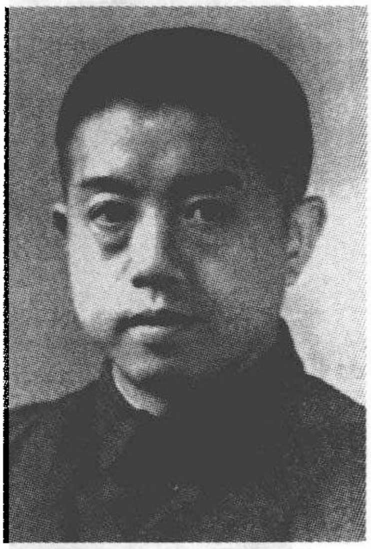


图147　吴伯超

吴伯超(1903.8.23—1949.1.28)，原名吴畴大，江苏武进雪堰桥镇人。在家乡公立小学①毕业后，考入“武进县立师范学校”(校址在常州城内)，随刘天华学习二胡与琵琶。1922年10月，吴伯超考入北京大学音乐传习所，继续随刘天华学习二胡、琵琶，同时从俄籍教师嘉祉学习钢琴，从萧友梅学习音乐理论。1926年7月以优异成绩毕业于北大传习所甲等师范科，受聘为北京师范学校和孔德学校音乐教员。1927年5月，与刘天华等35人发起成立“国乐改进社”。同年11月，为上海国立音乐院聘为助教兼会计员，担任乐理、二胡、副科钢琴的教学及事务性工作。1931年6月20日，国立音专师生欢送吴伯超赴比利时留学。②他先在布鲁塞尔南方卡莱罗依(Charlerai)音乐学校从古爨(C.F.Guinant)

学习和声，1933年在和声学考试中获头奖，才得进入布鲁塞尔皇家音乐院（Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles）深造，继续在古曩班上学习作曲，并从著名指挥家海曼·舍尔兴（H.Scherchen）学习乐队指挥。1935年7月获皇家音乐院赋格二奖。同年10月回国。“本学期新聘自国外留学归来的吴伯超、李惟宁为专任教员，萧淑娴为兼任教员。”③他受聘于国立音专，担任视唱练耳、指挥与二胡教师。抗战爆发后于1938年举家南迁，由上海经湖南至广西，经满谦子④介绍，任广西省政府参议兼任广西省艺术师资训练班主任。1939年组织桂林广播电台管弦乐团，同年底赴重庆。1940年任中央训练团音乐干部训练班第二期副班主任。1941年至四川江津白沙国立女子师范大学任音乐系主任、教授。1943年任青木关国立音乐院第四任院长。抗战胜利后，吴伯超主持国立音乐院本科及幼年班迁校工作。本科在南京古林寺旁新建校舍，幼年班迁至常州天宁寺，

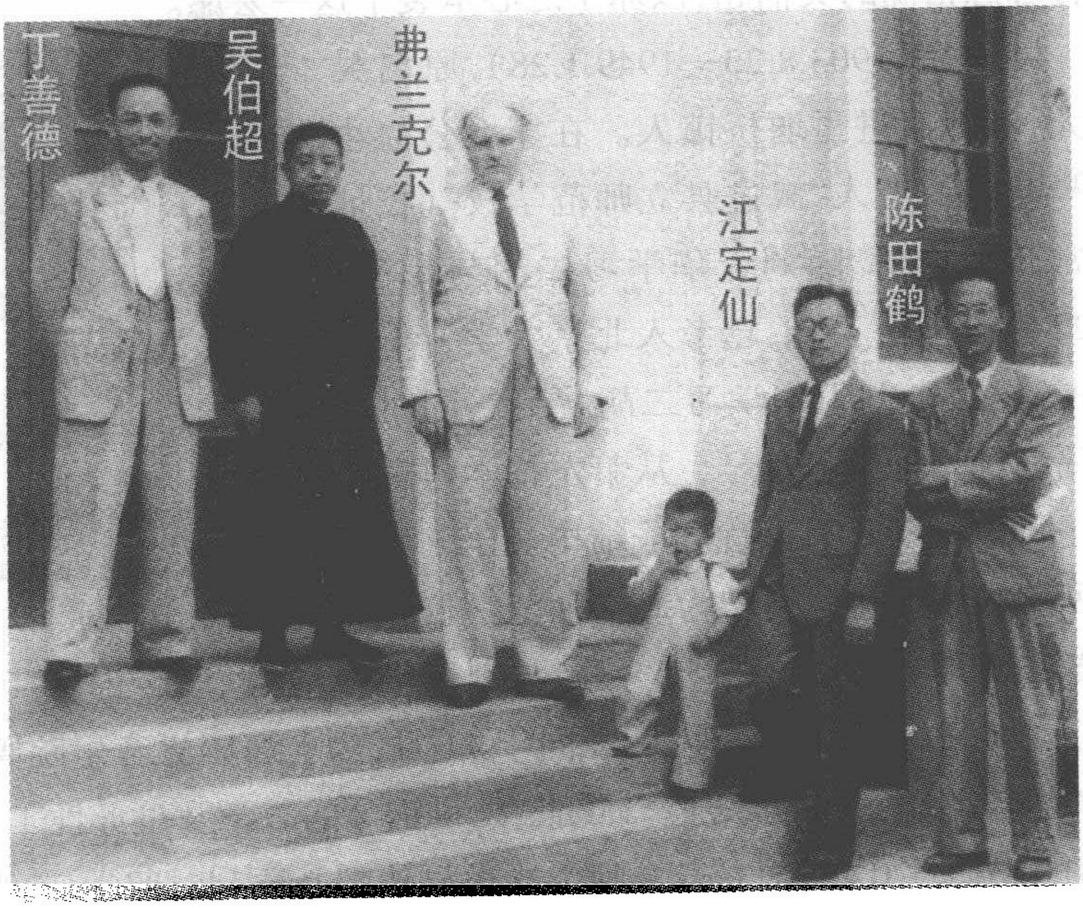


图148　吴伯超与理论作曲组部分教师（1947）

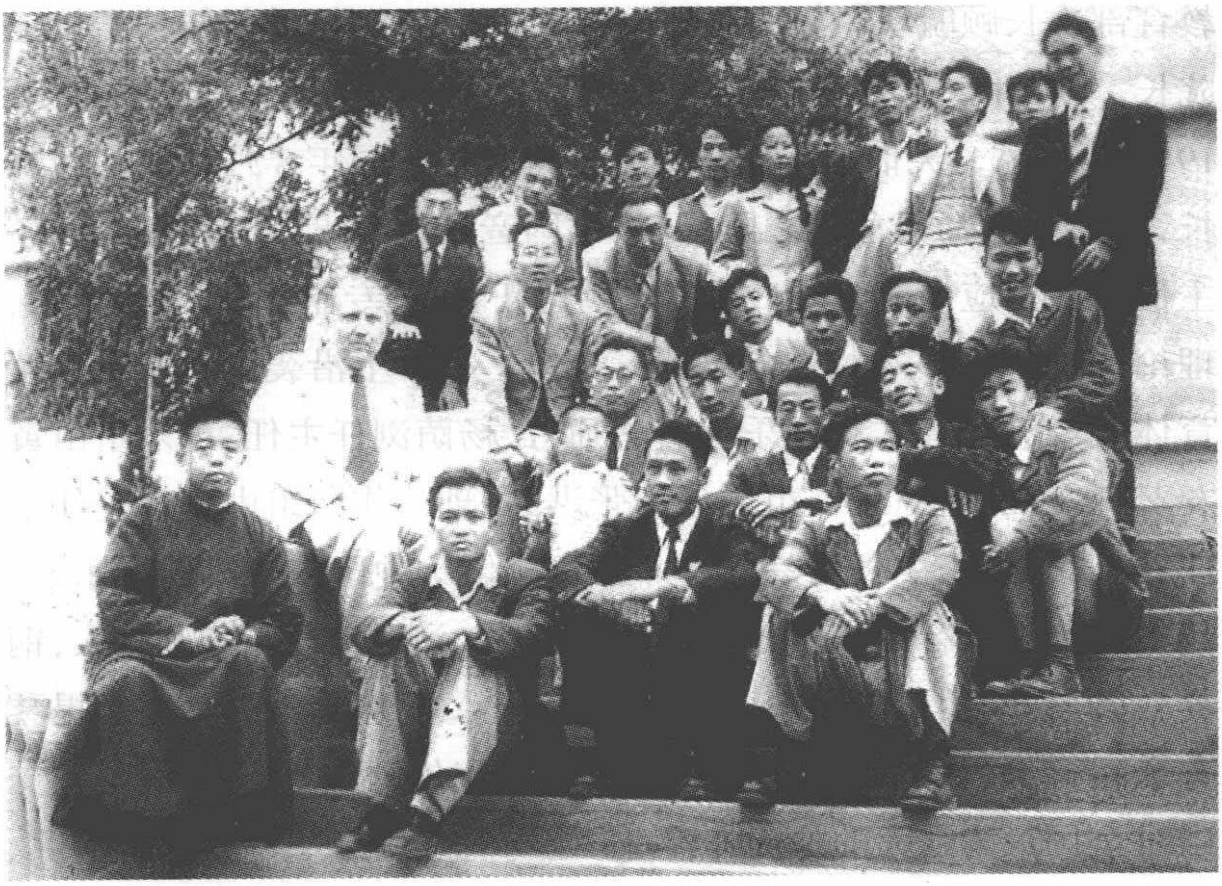


图 149　吴伯超与国立音乐院作曲系师生(1947)

他奔走于两地之间。1949年1月27日,乘太平轮去台湾选觅新校址途中,船沉身亡,年仅45岁。⑤

吴伯超在萧友梅身边学习、工作时间长达十一年之久。国立音乐院成立后,萧友梅即将他由北京聘至上海。1929年"学潮"期间,他曾代表学校加以劝导。陈振铎回忆说:"……记得最后一次全体会议是在南国社举行的,学校曾派当时的助教吴伯超去劝说。吴的讲话内容我记忆犹新。大意是说:'同学们,萧先生是很想把音乐院办好的,大家提出的条件都可以接受,唯独改专一事,是关系到教育部来决定的问题,学校不好自作主张……'等语。"⑥同时,他是国立音专选派国外深造之第一人,回国后即由国立音专聘为专任教员。吴伯超的成长经历,充分体现了萧友梅的关怀与信任。

1940年11月1日,教育部部长陈立夫⑦倡议筹建的国立音乐院在重庆青木关成立。首任院长为驻外官员谢寿康⑧,但未到任,由

教育部次长顾毓琇⑨代理院务工作。1941 年 7 月，委任杨仲子接任院长。1942 年 10 月杨仲子调离后，院长由教育部部长陈立夫兼任。1943 年 4 月，吴伯超被任命代理主持院务，同年 8 月正式聘为院长，开始他受命于危难之际、开拓中国音乐教育事业的重任。教务主任先后由应尚能、李抱忱、陈田鹤担任。学校专业分设国乐、声乐、理论作曲、管弦乐器、键盘乐器五个组。基本上沿袭国立音专的教育体制与教学模式。国乐组由储师竹、杨荫浏任主任；声乐组由黄友葵任主任；管弦乐器组主任为张洪岛；理论作曲组由陈田鹤任主任；键盘乐器组主任为易开基。师资队伍集中国内一流的音乐家，其中多为国立音专培养之优秀人才。此外，还聘请外籍教师 7 人，钢琴教师有拉扎烈夫（俄）、卡丽瓦夫人（比）、葛棣华（比），大、小提琴有佘甫磋夫（俄）、阿德勒（德）以及弗兰克尔（德）等，⑩建设了一支当时全国最为强大的师资阵容。

国立音乐院是我国 40 年代最具地位与影响的高等音乐学府。吴伯超对萧友梅办学思想有着精深领悟，也深受刘天华国乐思想影响。有人这样认为：“就吴伯超所接受的训练而言，他自北京音乐传习所开始，十三年的苦学造就他中西兼通的学养，集教学、演奏、指挥、作曲等多方面的才华于一身。而在接下来的十三年岁月中，则是把他波澜壮阔的能量，灌注在音乐文化事业的长流里，在各项建设与发展中，贡献出难能可贵的心力。”⑪他任院长期间，是国立音乐院最为安定的六年，培养出一批音乐人才，如严良堃、张文纲、黎英海、郭乃安、苏夏、谢功成、王震亚、孟文涛、朱石林、杨匡民、张权、莫桂新、段平泰、温可铮、黄翔鹏、吴祖强、费明仪等，他以超乎寻常的实干精神完成了历史赋予他的使命。

吴伯超作为一位指挥家，对于近代管弦乐事业发展功绩卓越。1936 年从比利时留学回国后即与黄自、谭小麟创办“上海管弦乐团”，任指挥；年底即在兰心戏院举行交响音乐会，由他指挥演奏贝多芬《第五交响曲》、门德尔松《芬格尔山洞》、黄自《怀旧》、斯特拉文

斯基《士兵的故事》等作品。⑫1939 年组织桂林广播电台管弦乐团；1941 年 3 月 6 日，指挥国立音乐院实验管弦乐团参加重庆三大管弦乐团演出；同月参与指挥重庆“千人大合唱”；1942 年 3 月指挥“白沙万人大合唱”。吴伯超是我国近代屈指可数的优秀指挥家之一。

吴伯超作为一位作曲家，创作了独唱、合唱、民乐合奏、钢琴独奏、歌剧（《屈原》，未完成）等多种形式的作品。1928 年谱写的《“五三”国耻歌》是近代最早抗日救亡歌曲之一。1938 年在桂林期间，写下了他一生中最重要的作品，如混声合唱曲《中国人》❾、《祭阵亡将士诔乐》、《冲锋歌》及女声四部合唱与钢琴四重奏曲《暮色》等。《我们是民族的歌手》（冰心词）也应是这一时期的作品。⑬《中国人》（侯伊佩词）是他的代表作。全曲以带三声中部的混声合唱形式写成。主部节奏鲜明而有紧迫感，三声中部中，女高音和女中音合为一个声部，是严格的三部对位写法。向再现过渡时，隐约出现主部的节奏与音调。主部再现时被紧缩并赋予号角式音调，尾声高昂而紧凑。这是一首高水平的合唱作品，也是当时合唱团经常演唱的歌曲。他曾多次亲自指挥这首合唱曲在重庆一带演出。

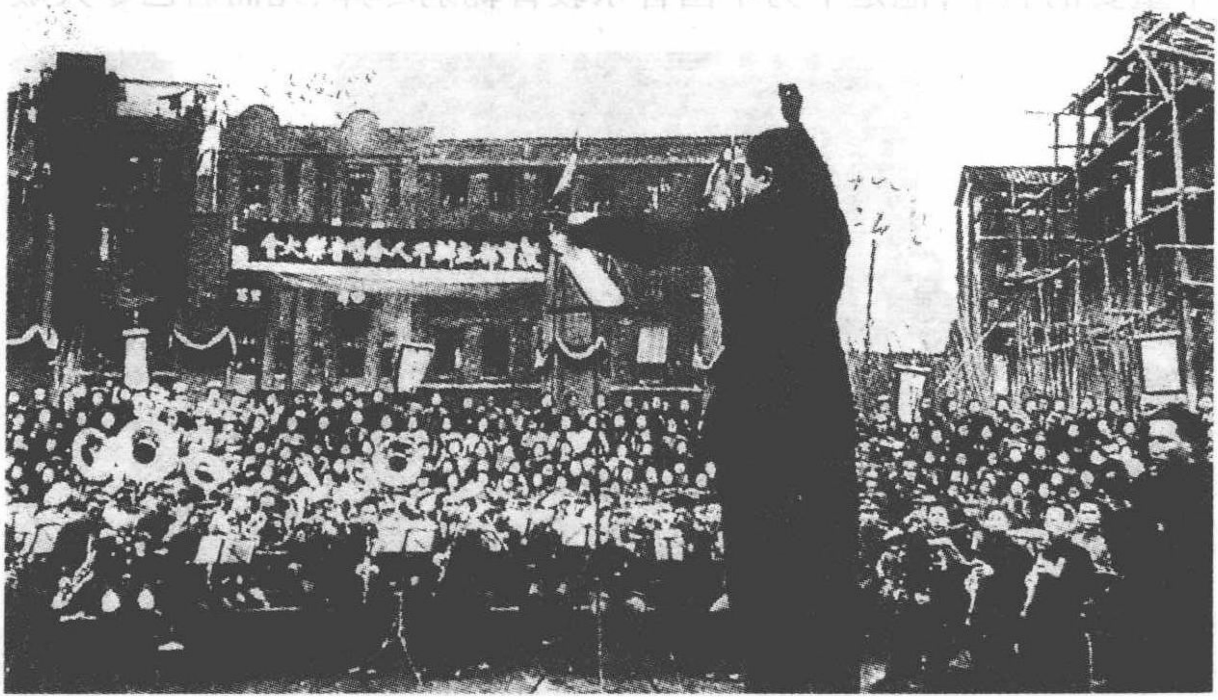


图 150　吴伯超指挥“千人大合唱”（1941.3.12）

吴伯超对近代音乐教育最突出的贡献是1945年秋设立国立音乐院幼年班。幼年班定为十年制，专收10岁左右男童。学生入学后每学期都要进行甄别。开办时录取学生近百人。1946年4月，经甄别留下四十余名学生从青木关到达常州。从1946至1948年每年都在南京、上海、无锡、常州、杭州等地招生。全盛时期学生人数将近二百人。⑭1948年4月4日，幼年班学生参加上海第一届儿童音乐比赛，囊括管弦乐器比赛的全部奖项。⑮其中许多人日后都成为我国交响乐团的骨干人才。据统计，在幼年班中成长起来，新中国成立后在专业音乐院校任教和在专业演奏团体工作，成为著名音乐家与音乐骨干人才的有金湘、黄晓和、田丰、毛宇宽、郑石生、李学全等六十余人。在中央音乐学院任教授有7人，在中央乐团从事专业演奏有19人，在前线歌舞团工作有14人，多为专业演奏家、各乐器声部的首席，还有分布在全国各地音乐院校或专业团体的各类骨干专家。⑯吴伯超不辞劳苦创办幼年班，无论大小事情事必躬亲，显示了他对中国音乐教育的远见卓识。

有学者这样评价吴伯超："在中国近代音乐教育史上，吴伯超是个重要的名字，他是个为中国音乐教育鞠躬尽瘁、死而后已令人敬

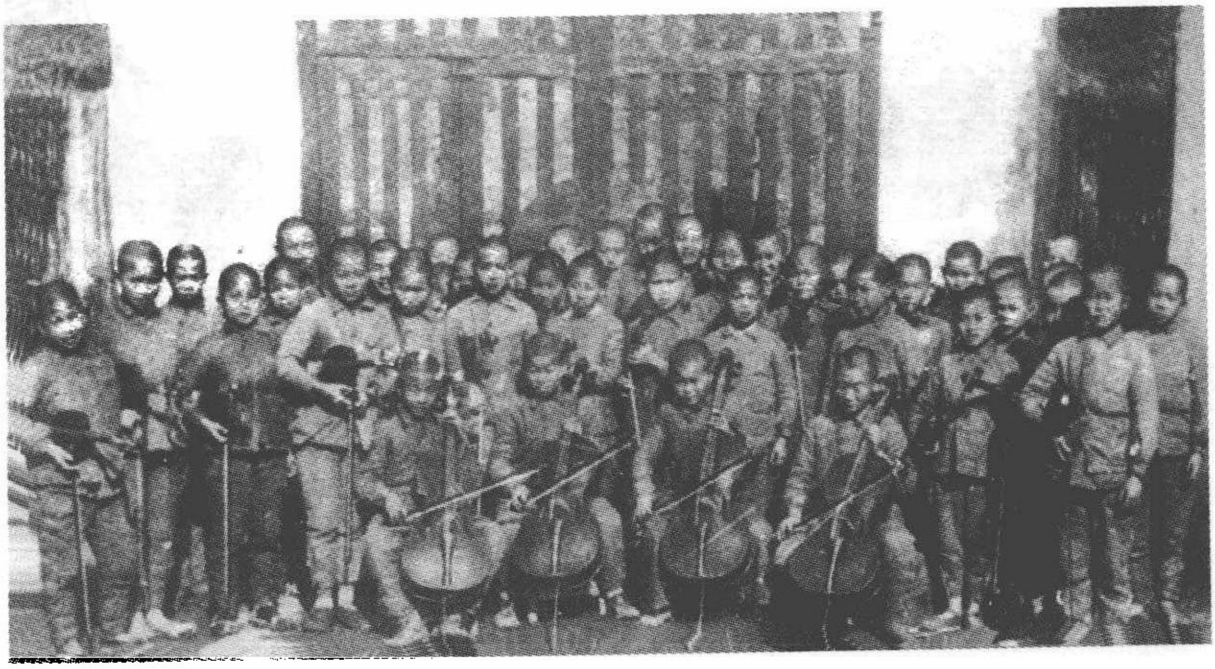


图151　幼年班四十余名学生告别青木关(1946)

佩的音乐家。许多愿望因为英年早逝以及时局的动荡而未能实现，然而他的远见与一些实践，却深深地影响了中国音乐的发展。他一生任劳任怨默默地为中国音乐的未来耕耘撒种，的确是中国音乐教育家的一个典范。”⑰

吴伯超教育业绩泽被后世，对中国近现代音乐事业有着重要影响。“在中国音乐教育史中，吴伯超先生是继萧友梅、黄自以后的又一位杰出的音乐教育家。”⑱可惜天不假年，赴台湾途中人船同尽。人们永远在呼唤献身于音乐教育事业精英人才之出世：魂兮归来，魂兮归来！

注释

---

① 原名道南小学，现名雪堰中心小学。2004年5月13日上午，吴伯超铜像揭幕仪式在雪堰中心小学隆重举行。吴伯超女儿、台湾师范大学音乐系教授吴漪曼（1931.6.8— ）等参加了揭幕仪式。

② 常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》，第17页。

③ 同注②，第42页。

④ 满谦子（1903.9.14—1985.1.11），原名满福民，广西荔浦人。1919年入广东岭南大学附中，与冼星海同班。1929年考入国立音专，先后师从于周淑安、苏石林、应尚能学习声乐，并师从黄自学习音乐理论。1932年“一·二八”后曾回广西教中学。1933年2月回国立音专继续学习。1935年6月于本科师范组毕业。9月任广西省教育厅音乐教材编审委员。1938年任中央军官训练团、音乐干部训练班声乐教官。1943年应聘为国立音乐院分院（重庆）教务主任兼教授。抗战胜利后迁回上海，任上海国立音乐院教务主任、声乐教授。1947年8月担任广西省立艺术专科学校校长。1953年调任广西省音乐工作室主任。1960年起任广西艺术学院副院长、院长。“文革”中被批斗。1978年恢复副院长职务，1983年任顾问。

⑤ 王震亚《国立音乐院院长吴伯超传略》，萧友梅音乐教育促进会编《吴伯超的音乐生涯》，中央音乐学院出版社2004年3月第1版，第4—8页。另，吴伯超所乘的太平轮在1949年1月27日晚11时45分在舟山群岛的白节山附近与建元轮相撞，建元轮当即沉没，15分钟后太平轮跟着沉没。因此，吴伯超罹难时间应为1949年1月28日凌晨。

⑥ 陈振铎《我的回忆录》，《齐鲁乐苑》1983年第2期，第29—33，下转38页。

⑦ 陈立夫（1900.7.27—2001.2.8），浙江吴兴（今湖州）人。原名祖燕，号立夫。国民党“CC系”代表人物。长期主持国民党人事与组织工作。1938年任教育部部长。

1949 年到台湾。曾获韩国建国大学名誉哲学博士学位,兼任台湾海峡两岸和平统一促进会名誉会长。1987 年即为中央音乐学院院庆(1950—1990)亲笔题词:“在集体生活中,礼,所以齐一众人之行动;乐,所以和谐众人之情绪,二者兼施,德育之功效显矣。国父曰:‘有道德始有国家,有道德始成世界。’则更见德育之重要,亦即乐教之不可忽也! 国立音乐院五十周年纪念并以祝中央音乐学院前途无量。陈立夫题颂。”

⑧ 谢寿康(1897—1973),江西赣县人。1912 年留学欧洲,后获比利时布鲁塞尔大学经济学博士学位。曾任南京中央大学文学院院长。1935 年任国立戏剧学校教授。1941 年任驻瑞士使馆代办。1942 年 7 月,改任罗马教廷公使。曾膺选比利时法国语文皇家学会会员。

⑨ 顾毓琇(1902.12.24—2002.9.9),字一樵,江苏无锡人。1915 年入清华学校,1923年赴美国麻省理工学院深造,1928 年获电工专业博士学位。回国后长期任教于清华大学等校。抗战时期任教育部次长。1950 年移居美国。先后在麻省理工学院、宾夕法尼亚大学任教授,为国际现代电机分析的奠基者之一。1973年起,曾多次回国访问与讲学。1991 年 4 月 26 日,顾毓琇一行 4 人应邀参观中央音乐学院。1992 年 5 月 30 日,顾毓琇偕夫人及儿子再次造访中央音乐学院。2001 年 12 月 18 日, 中央音乐学院和欧美同学会在北京人民大会堂小礼堂联合主办“顾毓琇教授百岁华诞专场作品音乐会”。

⑩ 《国立音乐院校友录》(1986 年 1 月),见唐守荣、杨定抒编著《国统区抗战音乐史略》,第 228—230 页。

⑪ 陈晓雾撰文《吴漪曼——教育爱的实践家》之“吴伯超传略”,(台湾)时报文化出版企业股份有限公司 2004 年 12 月 20 日第 1 版,第 25 页。

⑫ 王震亚《既得国乐素养　又受西乐洗礼——音乐教育家吴伯超》,向延生主编《中国近现代音乐家传》(1),第 519 页。

⑬ 王震亚《谈吴伯超的音乐创作》,萧友梅音乐教育促进会编《吴伯超的音乐生涯》,第 37—43 页。

⑭ 黄源沣《中国第一所少年儿童音乐学校》,萧友梅音乐教育促进会编《吴伯超的音乐生涯》,第 211 页。

⑮ 伍雍谊《忆吴伯超师在重庆》,萧友梅音乐教育促进会编《吴伯超的音乐生涯》,第 22—26 页。

⑯ 芮文元《吴伯超创办的我国第一所儿童专业音乐学校——“国立音乐院幼年班”史料钩沉》,萧友梅音乐教育促进会编《吴伯超的音乐生涯》,第 213—225 页。

⑰ 张己任《壮志未酬的中国音乐教育家——纪念吴伯超百岁冥诞》,萧友梅音乐教育促进会编《吴伯超的音乐生涯》,第 31—36 页。

⑱ 谢功成委托孟文涛在“吴伯超百年诞辰学术活动”会议上宣读的贺信。见黄旭东《尊重历史　实事求是——北京纪念吴伯超百年诞辰学术活动述评》,黄旭东著《弄斧集》,第 536 页。

§71 人脉精英　云集巴蜀

——40年代音乐教育的繁荣气象

40年代是我国近代高等音乐教育事业蓬勃发展时期。在风起云涌的抗日救亡歌咏运动中，社会各界有识之士越来越认识到音乐文化的社会价值与作用。音乐界一批精英人才云集“陪都”重庆，纷纷投身音乐教育事业作为报国之志。因此，各类音乐机构之建立，构成近代音乐史上的空前局面。其中，有较大影响者如下：

音乐教育委员会　1934年5月3日，国民政府教育部为统筹全国音乐教育工作专设了一个决策性机构——音乐教育委员会。最初聘请委员有萧友梅、唐学咏、赵元任、周淑安、黄今吾(黄自)、赵梅伯、马思聪、王瑞娴、沈心工、杜庭修、方东美、顾树森、黄建中等13人。订立公布《教育部音乐教育委员会章程》。主要任务为：1.音乐教育之设计；2.编审音乐教科书；3.音乐教员之考试、鉴定；4.推荐音乐教员、介绍音乐名家组织各种音乐会演出。抗战爆发后，因政府迁都，各委员因分散不易集中，工作一度停顿。1938年10月27日在重庆召开重组后第一次会议，出席者有陈立夫、顾毓琇、郑颖孙、卢冀野、唐学詠、李抱忱、应尚能、吴俊升、顾树森、陈礼江等10人，并通过会议决议。其中有审查各级学校现有音乐教材，举办音乐推广人员训练班，视察各省音乐教育实况，编纂音乐词典，搜集民间歌曲，推专人搜集中国音乐史料等工作。1939年4月再次改组，改组后音

乐教育委员会办事机构设于教育部内，主任委员由教育部部长张道藩兼任（同年9月中旬张道藩离部后由新任教育部部长陈立夫继任主任委员），陈礼江任副主任委员。下设教育组（李抱忱）、研究组（郑颖孙）、社会组（应尚能）、编订组（杨仲子）四组（括号内为组长）。①另设《乐风》月刊编辑部。1941年，陈立夫辞职，派陈礼江继任。1943年调杨仲子接任主任委员。委员有陈果夫、卢前、刘季红、储师竹、戴粹伦、何树屏、吴伯超等19人。该会在此时期内之工作，主要是拟定音乐教育机构的新编制，修订中小学音乐课程标准，调查全国中小学音乐教育情况及各级学校校歌等，并积极编辑歌曲选集作为各级学校学生与民众或军中的歌唱材料，举办广播教唱以鼓舞抗战民心士气和普及民众歌咏运动等。总之，音乐教育委员会对于三四十年代中国音乐教育事业发展做了许多具体工作，取得较大成绩，发挥了积极作用。

图152　戴粹伦

中央训练团音乐干部训练班　前身为1938年7月7日由原武汉珞珈山军官训练团改组的“中央训练团”。1939年10月，迁入重庆西郊“复兴关”。以党政训练班为主，兼办特别业务训练班。该训练班由华文宪负责筹建。1940年1月正式开学。并代收军乐学生（年龄从15岁至18岁），共举办三期。第一期训练时间为9个月（1940年1—9月，华文宪主持），120人，男女各半；第二、三期均为六个月（先后由吴伯超、戴粹伦主持），分别于1941年8月和1942年7月毕业。干训班毕业后，除部分深造外，均派往各战区担任音乐工作。1943年1月，音乐干部训练班停办。军乐班合并到国立音乐院分院。音乐干部训练为各战区培养大批音乐干部，对开展抗日宣传活动起到了积极作用。②

国立音乐院分院（重庆）　1943年1月4日，国立音乐院分院（以下简称“音分院”）举行成立典礼，由教育部部长陈立夫主持，戴粹

伦③宣誓就职院长。音分院组织大纲规定:“本院定名为国立音乐院分院,由教育部直接设立。”④因此,国立音乐院分院之名,既非隶属重庆国立音乐院,亦非隶属上海国立音乐院,而是直接隶属教育部,具独立院校性质。校址设重庆复兴关中央训练团原址。同年3月8日举行开学典礼。第二季度迁往四川璧山县松林岗前国立艺专旧址。教师绝大部分为原上海国立音专师生。1945年春,奉命改名“国立上海音乐专科学校”,所以,“音分院”与“国立音专”具有密切历史渊源关系。“音分院”是40年代存在时间最短、教学条件极为艰苦的一所高等音乐院校。学制设五年制本科和三年制师范科两科。本科分声乐、键盘乐器、理论作曲、管弦乐器及国乐五组;师范专修科分声乐、键盘乐器两组。教务主任为满谦子。松林岗在青木关附近一片山坡上,稀稀落落地散布着二三十栋大小不一的草房,距市中心约60公里。全校师生约80人。教学器材仅有一架三角钢琴、三架立式钢琴和五架风琴,甚至没有一台留声机。上课乐谱也无法买到,同学只能借来辗转相抄,只能在黄色草纸上自画五线抄谱。生活艰难,一个屋子住30人,没有桌椅。食堂吃饭八人一桌,仅有一碗青菜,主食不是劣质米,就是霉米。在这种艰苦条件下,培养出了郑兴丽、罗忠镕、楼乾贵、姜蝶、潘英锋、周碧珍、汤雪耕、叶素、孙栗等一批优秀音乐人才。⑤院长戴粹伦在国立音专学习时,即与丁善德、李献敏、喻宜萱被誉为“四大金刚”,⑥为著名音乐教育家戴逸青⑦之第三子。因之,国立音乐院分院在戴粹伦领导下,做出了不凡业绩。台湾音乐界称他为“台湾乐坛奠基铺路第一人”。⑧戴粹伦作为我国著名小提琴家和音乐教育家,他的一生,对海峡两岸近现代音乐事业发展都做出了有意义的贡献。

中央干部学校师范科音乐组 成立于1943至1944年间。校长为蒋经国,总务主任施莹鼎兼音乐组主任。音乐组为三年制专科,培养中学音乐教师,学生约五十人左右。教师有张洪岛、张彦、黄源洛、李淑芬、毛宗杰、程静子、陈玄、甘涛等。⑨校址在重庆鹅岭公园对面。音乐教育已扩展到中央干部学校这样的行政机构。

西北音乐院 1943年8月成立于西安,1946年底停办。由创办

图 153　私立西北音乐院成立周年

人赵梅伯任院长。为私立性质之高等音乐院校。设有本科、师范班和研究班。本科分理论作曲、国乐、键盘、弦乐、声乐五组，师资力量雄厚。该校创办后共招收过两期学员，金文达、李佺民、刘国瑞、许芝兰、张树楠、王寿亭、郑宝恒等均为该校毕业生。对西北地区音乐文化的发展起到了积极作用。

国立音乐院(上海)　萧友梅逝世后，国立音专由李惟宁于1941年2月继任校长。1942年6月，南京汪伪政府接收原国立音专，改名“国立音乐院”，任命李惟宁为院长。学制遵循旧章，设有理论作曲、键盘乐器、乐队乐器、声乐与国乐五个系，有本科、选科。本科设初、中、高三级。初级三年，中、高级均为两年，共七年修完。入学资格为初中毕业，年龄在18岁以下。此外，还有额外选科，但不列入正式编制。在这种特殊历史背景下，由于爱国师生的集体努力，学校仍然培养出一批有才华的学生，如黄源尹、柳和埙、邹德华、沈湘、司徒兴城等。教育部将国立音乐院分院改名为“国立上海音乐专科学校”后，任命戴粹伦为校长，于1946年10月搬回上海，和上海国立音乐院以及私立上海音乐专科学校合并，称为国立上海音乐专科学校。

上海私立音乐专科学校　1941年9月，上海音乐馆改组为上海私立音乐专科学校。丁善德任校长。校址设于中国中学内。该校教师阵容强大，教学要求严格，学校有很大发展，学生有一百三十人

左右。培养的人才如朱工一、周广仁、张宁和、董麟、董元、周文中、黄青白等，在音乐界享有很高声誉。

40年代前后中国高等音乐教育事业能够在战争环境中趋向发展，一是国民政府中有识之士如陈立夫、顾毓琇等人的历史眼光并为之付出努力；二是萧友梅、黄自对音乐教育事业的献身精神及其培养大批人才所产生的巨大能量；三是吴伯超等一批爱国音乐家投身于音乐教育的热忱和做出的贡献。所有这些，为中国近现代音乐教育事业的发展积淀了宝贵的文化财富。

注释

① 孙继南编著《纪年》(增订本)，第105—121页。

② 唐守荣、杨定抒编著《国统区抗战音乐史略》，第246页。

③ 戴粹伦(1912.8.18—1981.9.29)，出生于上海。1928年2月考入上海国立音乐院预科，主修小提琴，次年师从富华。1935年本科毕业，次年考入维也纳音乐院，随小提琴家胡柏曼(Bronislaw Huberman，1882—1947)和瑞柏那(Adolf Rebner，1876—1967)学习。1937年获高级班证书后返国，加入上海工部局乐队，同时兼任南京市政府管弦乐团指挥。曾在京、汉、渝、蓉、昆、穗、港各大城市举行独奏音乐会。1940年秋应聘为青木关国立音乐院弦乐组主任。1941年任中央训练团音乐干部训练班第三期主任。1943年任国立音乐院分院院长，兼任音乐教育委员会委员。1945年任国立上海音乐专科学校校长。1948年8月兼任上海市政府交响乐团(原上海工部局乐队)团长。1949年赴台湾，任台湾省师范学院音乐系主任等多项职务。1973年定居美国加州奥克兰。1981年9月29日在加州圣利安德罗病逝，终年69岁。韩国鐄撰文《戴粹伦——耕耘一亩乐田》，(台湾)时报文化出版企业股份有限公司2002年12月20日第1版。

④ 常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》，第68—71页。

⑤ 丁善德主编《上海音乐学院简史》(1927—1987)，《音乐艺术》附刊，1987年11月。

⑥ 戴鹏海《音乐家丁善德先生行状(1911—1995)》，《音乐艺术》2001年第4期，第7页。

⑦ 戴逸青(1887—1968)，祖籍江苏苏州。1919年赴美国合众音乐专科学校学习理论，次年回国，在苏州东吴大学、上海南洋大学、中央军校等校任教。1929年起历任军校要职，负责现代军乐队的训练。1949年迁居台湾。

⑧ 此处同注③，第122页。

⑨ 同注②，第243页。

§72 偏安一隅　人文荟萃

——国立福建音乐专科学校的辉煌岁月

东南沿海福建一带，历史上战争动乱年代即人们率相迁徙避难之地。中原地区高度发达的音乐文化在战乱特殊岁月中往往传播并促进该地区音乐的发展。国立福建音乐专科学校作为我国近代一所地方性音乐院校的崛起，提供了较为典型的一个范例。

国立福建音乐专科学校前身为1940年4月2日正式成立的福建省立音乐专科学校，创办人为蔡继琨。1942年8月，经教育部批准，改名为“国立福建音乐专科学校”。

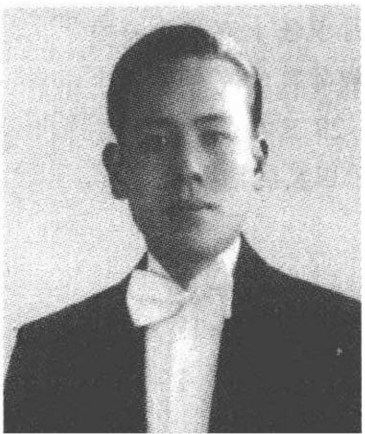


图154　蔡继琨

蔡继琨（1912.9.25—2004.3.21），福建泉州人。祖辈曾赴台湾定居，后返回泉州。他出生于泉州鹿港西街井亭巷。父亡后随母迁厦门。在厦门集美高级师范学校毕业，留校任军乐队教练。1933年赴日本就读于东京帝国音乐学校，师从大木正夫学习作曲；1935年改入铃木镇一任校长的帝国高等音乐学院，随铃木镇一研习指挥。1936年9月，蔡继琨创作的管弦乐曲《浔江渔火》在“日本现代交响乐作品”征集中获首奖。1937年春归国，被任命为福建省政府教育厅音乐指导，负责开办音乐训练班，共培训312名中小学音乐教师，为福建音专成立奠定了

基础。1940 年 4 月，教育部高等教育司正式批准设立福建省立音乐专科学校，由蔡继琨任校长。1942 年改名为国立福建音乐专科学校。蔡继琨因触犯上级官员离校赴重庆，曾任音乐教育委员会委员、国立音乐院名誉顾问、陆军军乐学校顾问、中华音乐教育社社长兼交响乐团指挥和中央大学教授等职。1945 年 9 月，在提倡音乐的台湾行政长官兼警备总司令陈仪支持下，赴台湾以“中国战区台湾省受降典礼”委员、台湾省警备总司令部军简二阶(少将)参议身份创办交响乐团。同年 12 月 1 日，台湾省警备总司令部交响乐团成立，蔡继琨首任团长兼指挥。下设管弦乐队、军乐队、合唱团，总人数达 190 人，被誉为远东之冠。5 月 1 日交响乐团改称“台湾省政府交响乐团”。1949 年 5 月，蔡继琨派任驻菲律宾大使馆商务参赞，1952 年起任马尼拉交响乐团客席指挥、终身音乐总监、指挥等职。①

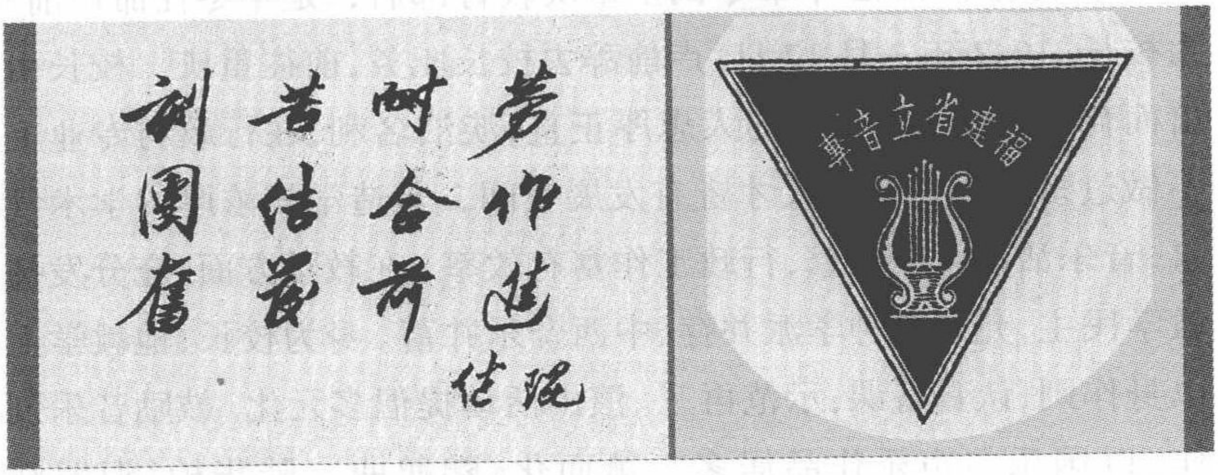


图 155　福建音专校训与校徽

福建音专校址设永安上吉山。蔡继琨努力延聘名师，添置教学器材，倡导严谨治校作风，营造浓厚学术氛围。他为福建音专提出“刻苦耐劳、团结合作、奋发前进”的校训，并亲自到上海挑选〔保〕尼哥罗夫(P.Nicoloff)(小提琴)、〔奥〕马古士(E.Marcus，理论作曲)、〔德〕曼者克(Oskar Manczyk，大提琴)和曼者克夫人(Clara Manczyk，钢琴)四位外籍音乐家任教。购买钢琴 30 架、风琴 120 架、18 支小提琴、上千本琴谱等，为福建音专建设与发展奠定良好基础。他的办

学实践被称之为“永安精神”。

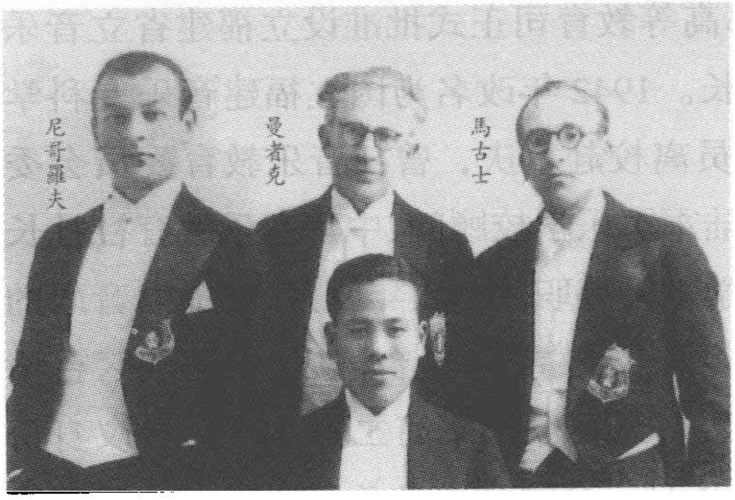


图 156　蔡继琨与福建音专外籍教师(1941)

福建音专学制分本科、师范专修科和选科三种。本科培养专门音乐人才，专业设置分理论作曲、声乐、键盘乐器、弦乐器、管乐器和国乐组六组。本科和五年制师范专修科均招收初中毕业生,修业五年;三年制师范专修科招收高中毕业生,修业三年;另有不限年龄与资格之选科生。教务主任先后由李树化②、缪天瑞担任。

蔡继琨于 1942 年奉令调至重庆教育部后，是年冬任命卢前③为校长,1943 年 3 月 17 日,卢前辞去校长职务,前往重庆。校长由萧而化④代理。萧而化为人忠厚正直,淡泊名利,在行政与专业上不做过多干预，各种人才皆有发展空间，营造学校浓厚的学术气氛,音乐活动开展频繁,行政工作富有效率。在教学方面,充分发扬教学民主,允许多种学派并存、中西音乐并蓄。身为校长,他教学上以身作则,认真备课,示范再三。演出活动提倡多元化。鼓励音乐创作,以国乐与声乐作品居多。萧而化《鹦鹉曲》,陆华柏《汨罗江边》、《大禹治水》，刘天浪《归不得》、《缝棉衣》,缪天瑞《从军别》都是这一时期创作的作品。他对学校进行了整顿,扩大教师阵容,师生达一百三十余人,对学校发展做出了重要贡献。⑤

图 157　萧而化

1944 年下半年,国民政府派国民党福建省党部书记梁光龙为校长。1945 年 8 月,改派唐学詠⑥任校长,刘质平任教导主任。

图 158 唐学詠

福建音专师资阵容强大。理论作曲教师有萧而化、缪天瑞、刘天浪、陆华柏、林超夏、宋居田、曾雨音、张慕鲁；钢琴有曼者克夫人、李嘉禄、王政声、蔡韵文；弦乐有曼者克、尼哥罗夫、徐志德、黄飞立、章彦；声乐有薛奇逢、程静子、方成甫、朱永镇、李英；国乐有顾西林、顾宗鹏、王沛纶、刘天浪等人。1946 年 2 月，学校由永安迁至福州。1950 年 8 月，合并到中央音乐学院上海分院，学生 26 人，并入钢琴 8 架，图书 1632 册。⑦

福建音专开办十多年时间中，培养了一批音乐艺术人才，如杨民望、郑石生、叶林、颜廷阶、林声翕、沙汉昆、何方、汪培元、王连三、祝盾、朱永宁、唐敏南、杨碧海、陈鼎臣、金村田等。⑧校友遍布中国内地、台湾、香港、美国、法国、意大利、菲律宾、新加坡、印度尼西亚、马来西亚等地。成绩斐然，人才辈出，为我国音乐教育事业的发展发挥了重要作用。

蔡继琨提出“永安精神”是福建音专的办学灵魂。他一生矢志不渝，直到八十高龄岁月，毅然回国执著寻求着青年时代献身音乐教育事业的理想。1989 年离开居住四十载的马尼拉，回乡创办福建音乐学院。“他变卖菲律宾的所有财产，带着毕生的积蓄和十一箱珍贵乐谱、资料，将余年精力投入音乐学校的建设中。1994 年创办了福建音乐学院。”⑨2004 年 3 月 21 日晚因心脏病发作在福州逝世，享年 96 岁。蔡继琨对祖国音乐教育事业落叶归根的情结，具有一种“春蚕到死丝方尽”的感人力量。

偏安一隅、人文荟萃的福建音专，是我国近代音乐教育在东南地区发展的一个缩影。历史上音乐教育与现代音乐教育之间，往往存在着一种无形的内在关联。今日音乐文化的繁荣，离不开往昔音乐文化人文底蕴之积淀。近代各地存在过的高等音乐院校

都与目前有着历史渊源关系。这样一种教育文化传承现象值得进行思考。

注释

① 徐丽纱撰文《蔡继琨——艺德双馨》，（台湾）时报文化出版企业股份有限公司2002年12月第1版。

② 李树化（1902？—？），广东梅县人。1920年赴法国留学，毕业于里昂国立音乐院。1925年回国，任教于国立北平艺术专科学校。1928年任国立杭州艺术院教授。1929年冬该校改名为“国立杭州艺术专科学校”，改系为组。1932年春正式增设音乐组，李树化为负责人。1930年改为国立杭州艺术专科学校，任系主任。1937至1940年间，据推测可能在杭州以教授钢琴和音乐为主。后任国立福建音乐专科学校教务主任。1945年受聘于浙江大学，任法语和音乐教授。此后淡出乐坛。“文革”前，赴法国定居。作有艺术歌曲、钢琴曲及《近代中国艺术发展史》（音乐部分）、《文艺复兴时代的音乐》等论著。见张静蔚《音乐家李树化》，《音乐研究》2004年第4期。

③ 见§43注⑯。

④ 萧而化（1906.6.29—1985.12.21），江西萍乡人。1925年毕业于湖南长沙岳云中学，同年进入上海立达学园学习音乐与绘画。1928年入杭州艺专专习绘画。1929年归南昌任省立第二中学教员。1933年任江西省推行音乐教育委员会《音乐教育》月刊首任主编。1934年赴日本入东京上野音乐专科学校作曲科学习。1937年夏归国。抗战期间在广西、江西、福建各地从事音乐教育工作。1943年应卢冀野之邀到国立福建音乐专科学校任教务主任。同年7月6日，教育部任命萧而化为代理校长，随后任校长。1944年因得罪上级有关部门，被免除校长职务，退居教授一职。1946年应聘担任台湾省立师范学院音乐系主任。1946年8月担任台湾省立师范学院音乐专修科主任。1972年退休。1977年赴美国洛杉矶定居。主要著作有《和声学》（上、下册）、《实用对位法》、《现代音乐》、《中国民谣合唱曲集》等。

⑤ 简巧珍撰文《萧而化——孤芳众赏一乐人》，（台湾）时报文化出版企业股份有限公司2003年12月第1版。

⑥ 唐学詠（1900.10.8—1991.3.22），字伯壎，江西永新人。自幼饱学经书。1919年，考入私立上海专科师范学校，师从吴梦非、刘质平、丰子恺。1921年赴法国留学，次年考入里昂国立音乐院学习理论作曲与钢琴。1928年以第一名成绩毕业。1930年秋回国，受聘于南京中央大学教育学院艺术系音乐科教授兼主任。1931年由良友图书印刷社出版《学詠钢琴散曲集》（包括《年颂》、《怀母》、《闻孙逸仙先生死耗之余》和《流星》）四首作品），是我国作曲家创作出版的第一部钢琴作品集。1939年赴重庆，任昆明国立艺术专科学校音乐组主任。1941年任湖南蓝田国立师范

学院音乐专修科主任。1945年任福建音专校长。新中国成立后，曾在上海、苏州、兰州等地高校任教。在提倡“固定唱名法”方面有很大贡献。1956年辞职回上海定居。1959年受聘为哈尔滨艺术学院教授，1976年退休。1991年病逝于上海。

⑦ 常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》，第104页。

⑧ 福建省艺术研究所编《国立福建音专校史资料集》，1988年4月，第243—283页。

⑨ 赵琴《忆当年的“中国艺术歌曲之夜”——悼念蔡老继琨先生》，《乐览》第58期，2004年4月1日出刊，第11页。

§73 民族灵魂的吟唱

——马思聪的小提琴演奏与创作

在近现代音乐家中，少年时代以“音乐神童”震撼乐坛，晚年以“叛国投敌”震惊世界。他的名字是闻名遐迩的马思聪。马思聪的音乐人生，折射出中国小提琴音乐发展的历程；同时，他的悲剧人生也反映了许多中国近代音乐家的现代命运。

图 159　马思聪

马思聪（1912.5.7—1987.5.20），出生于广东海丰。1921 年随父到广州，入培正学校寄宿读书。自幼年起他喜爱听唱片、弹风琴、吹口琴、弹月琴。1923 年大哥马思齐从法国回家养病，送给他一把小提琴，马思聪爱不释手，决心学习小提琴。同年随大哥赴法国，先后跟多位教师学习，时年 11 岁。1925 年考入南锡音乐院。1926 年 8 月，从巴黎国立歌剧院小提琴独奏家奥别多菲尔（Paul Oberdoerffer）学习，同时随其夫人学钢琴。1928 年考入巴黎音乐院，在布舍里（Boucherif）小提琴班上学习。1929 年春回国，在香港、广州、南京、上海等地举行小提琴独奏音乐会。1931 年初，由广东省政府资送，第二次赴法国留学，从毕能蓬（Binembaum）① 教授学习作曲。1932 年初回国，与陈洪等创办私立广州音乐院，马思聪任院

长。同年，与王慕理结婚。1933 年至南京任中央大学教育学院讲师。次年 5 月被聘为教育部音乐教育委员会委员。1937 年至 1939 年，受聘于广州中山大学教授。1938 年 10 月去香港。1939 年 10 月赴重庆。1940 年 6 月出任中华交响乐团指挥。1941 年夏到香港。1942 年 4 月至桂林，同年秋，继续在中山大学任教。1944 年 11 月到达贵阳，任贵阳艺术馆馆长。1946 年 7 月去台湾，任台湾省交响乐团指挥。1946 年底任广州艺术专科学校音乐系主任。1947 年任香港中华音乐院院长。新中国成立后，长期担任中央音乐学院院长和中国音乐家协会副主席等职。“文革”期间，被迫“逃离”祖国，经香港到达美国。1987 年 5 月 20 日因心脏病在美国去世。②

中国近代小提琴音乐的发展历程，体现在演奏与创作两个方面。马思聪则在这两个方面均为我国小提琴事业发展做出了重要贡献。三四十年代是马思聪小提琴事业最辉煌的岁月。1929 年从法国归来，在香港、上海、南京、广州等地举行小提琴独奏音乐会。在上海由工部局乐队为他协奏柴科夫斯基《D 大调小提琴协奏曲》，马思聪时年 17 岁，轰动音乐界，被誉为“音乐神童”。1932 至 1936 年，他先后在香港（1932）、台湾（1932）、广州（1933）、上海（1934）、香港（1935）、上海（1935）、北京（1936）举办音乐会。各地报纸发表大量评论，纷纷赞扬马思聪出色的演奏。1935 年 8 月在香港演出，《行政公报》刊载文章说：“中国一流的青年小提琴家马思聪，以他娴熟的技巧和富有领悟力的演奏，献上了一台安排精当的曲目。听众中有中外音乐爱好者和香港市的业余小提琴手，他们极为欣赏马思聪的演奏。这个才华横溢的青年小提琴家的音乐天赋和造诣，使外国听众相信可以成功地把西方音乐介绍到中国并使之在这个国家发展。”另外一篇评论说：“手指的灵巧，几乎无懈可击的发声，毫无瑕疵的双音，真正快速的八度音阶，没有毛病的泛音，从稳健有力到柔曼轻和的有把握的弓法，这一切都与一种很好的节奏感和对音乐的理解力交织在一起。”③显示了马思聪小提琴演奏艺术的成熟。

这是我国第一位小提琴演奏家在音乐舞台上得到中外听众的高度评价。

图 160　马思聪演奏《思乡曲》

1934 年春，马思聪创作《第一小提琴与钢琴奏鸣曲》，这是他第一部编号的小提琴音乐作品。他的老师毕能蓬曾告诫他，在做练习时，绝对要严格遵守原则，在创作时却要尽量自由，尽量与东方旋律融合。这样的艺术思想和创作原则，对他产生很大影响。此后，马思聪小提琴音乐创作一直未停止过。近代主要作品有《摇篮曲》(1935)、《第二小提琴与钢琴奏鸣曲》(1936)、《第一回旋曲》(1937)、《内蒙组曲》(1937)、《西藏音诗》(1942)、《F 大调小提琴协奏曲》(1944)、《牧歌》(1944)等；新中国成立后创作《第二回旋曲》(1950)、《春天舞曲》(1952)、《跳龙灯》(1952)、《跳元宵》(1952)、《新疆狂想曲》(1954)等；赴美国后创作《阿美组曲》(1973)、《高山族组曲》(1981)、《小提琴二重奏奏鸣曲》(1982)、《第三回旋曲》(1983)、《第三小提琴与钢琴奏鸣曲》(1984)等。马思聪性格内向，沉默寡言，喜爱用四根颤动的琴弦吐露极为丰富的内心感情。

《思乡曲》♪是马思聪小提琴曲中流传最广的作品。这是《内蒙组曲》(原名《绥远组曲》，包括《史诗》、《思乡曲》、《塞外舞曲》)的第二乐章。素材采用内蒙古民歌《城墙上跑马》，第一句歌词是“思想起咱们包头，哎哟我就眼儿抖”。马思聪说：“我采用的是一首短的民歌。我没有改动原调思乡的意思，但后面却接上六个可与第一个原本是民歌的旋律相连贯的旋律，它可以扩大或缩小，去达到我所要求的曲式的完整。”④这一想念家乡的愁绪以六次变奏加以深化

展开，和柴科夫斯基《第一弦乐四重奏》“如歌的行板”有异曲同工之妙，将所有思念故土乡愁和别离情感抒发得淋漓尽致，成为近代音乐同类题材中最为感人的作品。

马思聪小提琴音乐创作有这样几个基本特征：

一、选用具有特性民歌音调作为创作动机。他“深深感悟到中国人作曲，应具有中国民族风格，有自己的民族语言”⑤。因此，马思聪往往依据短小民歌音乐内涵引申出整个器乐曲来，使民歌或动机成为自己音乐的一部分。如《摇篮曲》是根据家乡海丰民歌《白字仔小调》写作的，那是马老太太经常唱的儿歌；《F大调小提琴协奏曲》三个乐章的主题分别选自粤曲《鸟惊喧》、《昭君怨》和《贺新娘》部分音调；《第一回旋曲》主题采用内蒙古民歌《情别》；《跳龙灯》采用陕北民歌《刘志丹》；《跳元宵》取材他在安徽治淮工地记谱的华北民歌《李玉莲调》；《阿美组曲》第三乐章“山歌”主题是阿美族的一首渔歌；《牧歌》主题是内蒙古民歌《耍女婿》片段；《内蒙组曲》第一乐章“史诗”快板主题采用康定情歌《跑马溜溜的山上》一个乐节；《西藏音诗》采用喇嘛寺院音乐等等。马思聪小提琴音乐风格偏于抒情秀丽、质朴无华，很大程度是吸取民歌中倾诉般音调。他说：“‘喇嘛寺院’很悲。像哭干了眼泪般的悲，像送葬那样。”《绥远回旋曲》用绥远民歌《情别》，歌词是“你走的那天刮了一阵风，提心吊胆我不放心”，原是一首行板速度情歌，马思聪抓住歌中切分音和音程跳进的两个旋律特征，将它改变为具有新的活力与朝气的调子，反映了在救亡背景下作者的精神状态，等等。这些民歌的气质，既有地方语言韵味，又有声乐旋律思维特色，形成富于歌唱的抒情性、幻想性和浓郁的民族风格。

二、在创作技法的运用方面，“在现代的作曲学派中，大体上可划分为两个体系：变化音体系和无调性、自然音体系和多调性。马思聪的音乐创作是属于后者”。“马思聪在创作过程中，探索出一系列和声风格化的表现手法，……除了支声、对比复调和各种追逐、模

仿等写法个性化和声部进行的民族特色外，为了强调这些特色而采用了多调性的写法。”⑥他的小提琴创作音乐结构思维源于西方曲式原则，但在表现手法各个方面都不断地探索、创新，同时，他是一位优秀小提琴演奏家，在创作中经常融入各种演奏技巧，以适合内容需要，形成自己独有的将民族风格、演奏技巧与西方音乐手法融于一体的交响性音乐思维创作风貌。

三、马思聪在小提琴音乐创作过程中，总是将钢琴伴奏作为一个整体构思进行写作。夫人王慕理是他钢琴伴奏长期合作者。因此，钢琴音乐也成为他小提琴音乐一个有机组成部分。他创作的小提琴和钢琴“奏鸣曲”、“回旋曲”都以多声织体思维使得两者协调自然，相得益彰，有着对比统一的艺术效果。

马思聪是我国近现代享有盛誉的作曲家、小提琴家和音乐教育家。作为作曲家，他一生创作了交响曲、管弦乐组曲、钢琴协奏曲、奏鸣曲、舞曲、室内乐、芭蕾舞剧、歌剧、合唱曲、歌曲和小提琴曲等多种形式的大量作品，共完成了 64 部形式与体裁各不相同的大、中型音乐作品；作为小提琴家，他在创作和演奏方面对中国小提琴事业的开拓与发展做出了双重贡献，对于建立中国小提琴学派，有筚路蓝缕之功；作为音乐教育家，他培养了林耀基、韩里、刘育熙、杨宝智等一批著名小提琴家，为中国小提琴演奏事业发展奠定了良好基础；此外，作为一位指挥家，他也是我国近代管弦乐事业的重要开拓者之一。

“文革”中马思聪因不堪忍受批斗与侮辱，一家 4 人（夫人王慕理、次女马瑞雪、儿子马如龙）逃离灾难中的祖国。1967 年 1 月 21 日抵达美国。当时中央有关部门将这一事件定性为“叛国投敌”。至 1985 年 2 月彻底平反，恢复名誉。马思聪最终客死异乡。周恩来总理曾对一位到中国访问的美国要人说：“我平生有两件事深感遗憾，其中之一就是马思聪五十多岁离乡别井到国外去，我很难过。”⑦表达了对马思聪离开故土刻骨铭心的追悔之情。

徐迟⑧为纪念马思聪逝世一周年，1988 年 5 月 5 日在《人民日报》发表《祭马思聪文》，并为马思聪写了祭文。文曰：

逝者如斯，从兹离分。恨别经年，梦睹英灵。你是珍珠，晶莹蒙尘。你是国宝，横遭蹂躏。黄钟坠地，瓦釜雷鸣。美人离宫，骚客出境。忧思沸腾，莫此为甚。魂逐飞蓬，爱国有心。孀闺泪尽，永安幽冥。欢怨非贞，中和可经。幽幽琴声，一往深情。民族之音，冬夏常青。百世芬芳，千秋永恒。

注释

---

① 毕能蓬(1880.12.28—？)，犹太裔保加利亚作曲家。曾在慕尼黑学习音乐。1903 年成为雷根斯堡歌剧院指挥。之后在德国、意大利、法国担任钢琴和作曲教授。毕能蓬创作了大量器乐和声乐作品。马思聪在作曲方面受毕能蓬极大影响。他说过："毕能蓬先生不只是我的和声学和作曲法的教师，他同时是我整个艺术修养的指导者。"

② 张静蔚编著《马思聪年谱》(1912—1987)，中国文联出版社 2004 年 7 月第 1版。

③ 同注②，第 32—34 页。

④ 苏夏《弦上的歌——〈马思聪小提琴曲集〉跋》，苏夏《论中国现代音乐名家名作》，中央音乐学院出版社 2005 年 3 月第 1 版，第 22 页。

⑤ 同注④，第 20 页。

⑥ 苏夏《马思聪的音乐风格与内涵——1988 年 10 月 4 日马思聪音乐作品研讨会上的发言》，苏夏著《论中国现代音乐名家名作》，第 3—15 页。

⑦ 叶永烈《〈马思聪蒙难记〉及其作者》，马瑞雪《马思聪蒙难记》，上海文艺出版社 1990 年 8 月第 1 版，第 283 页。

⑧ 徐迟(1914.10.15—1996.12.12)，诗人、作家。原名商寿，浙江吴兴人。抗战时期曾在重庆出版社任职。1940 年与马思聪相识并成为莫逆之交。新中国成立后任《人民中国》文教组长、《诗刊》副主编等职。出版有报告文学集《哥德巴赫猜想》等著作。一生多次撰文评论马思聪和他的音乐。马思聪平反后，曾亲自赴美国看望，回国后写了长篇报道。1988 年 5 月 22 日，《人民日报》发表了他的传记文章《马思聪》。

§74 划破夜空的晶莹流星

——谭小麟的室内乐创作

在近代早逝音乐家中，各有各的不幸。谭小麟几乎踏着黄自足迹留美归来。但是，命运留给黄自归国后时间为八年，留给谭小麟更为吝啬，只有两年！谭小麟的音乐才华，就像夜空升起的一颗灿烂新星，人们正待仰望，突然陨落，留下一片叹息。

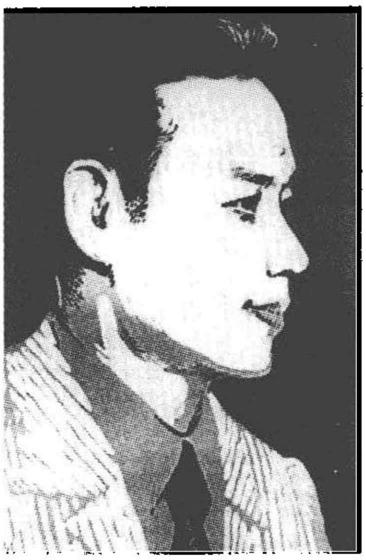


图 161　谭小麟

谭小麟（1911.4.25—1948.8.1）①，原名肇光，字小麟。原籍广东开平，出生于上海富商家庭。从小聪明过人，极有音乐天赋。3 岁跟家中账房先生学习二胡，7 岁会演奏琵琶等民族乐器，11 岁开始作曲。1929 年中学毕业，进入上海沪江大学音乐系学习，结识刚从美国归来的黄自先生。1932 年考入国立音专高中科国乐组，随朱英学习琵琶。4 月 16 日第 16 次学生演奏会节目中即有谭小麟琵琶独奏《阳春古曲》②。他先随黄自学习音乐理论共同课，次年兼从黄自学习理论作曲。1935 年学生音乐会上，他多次演奏二胡曲《月夜》和自己创作的《重游》，朱英作曲的《“五三”惨案》、《难忘曲》等琵琶曲目。③1937 年毕业后入本科理论作曲组，专从黄自学习。在音专期间，曾创作民乐合奏《子夜吟》、《湖上风光》，

改编琵琶曲《飞花点翠》、《蜻蜓点水》，并分别由百代公司和高亭公司灌制唱片。他还收集苏南吹打。1936 年个人捐资筹建以音专学生为主的上海管弦乐团，黄自任团长，吴伯超任指挥，他任副团长，排练地点就在他家客厅。谭小麟“家境相当富裕，却没有阔少爷的习气，见人总是彬彬有礼的”④。他对中国民族音乐情有独钟，喜欢搜集民歌、各种民间乐器。黄自逝世后，谭小麟于次年踏着黄自足迹赴美国深造。⑤

1939 年谭小麟入欧柏林音乐院，随作曲家诺门·拉克·伍德(Normand Lock Wood)学习。伍德是法国女作曲教授布朗热的学生，对谭小麟十分赏识。1941 年 1 月，谭小麟转学到耶鲁大学音乐院。音乐院一开始为他安排三年，但他一呆就是五年半，一共修了 37 门课程，每周上 26 小时课。先随唐诺文（Richaed Donovan，1891—1970)教授学习；1942 年起，随欣德米特⑥学习作曲，成为他得意门生。欣德米特经常亲自指挥并演奏谭小麟作品。“欣氏作为一位现代派理论作曲家，谭氏作为一位研习西乐的学子，在当时能顾及未被乐界主流所接受的乐种，不得不令人叹服这一对师生的心胸和远见。”⑦1946 年秋，谭小麟回国，11 月，任国立音专理论作曲组主任。⑧他学识渊博，乐风新颖，教学认真，为人热心，从美国带回大批唱片及书籍，在家里为学生开欣赏会，指挥学生唱 16 世纪的无伴奏合唱曲，对学生循循善诱，很快受到学生们爱戴，被学生评价为学校最受欢迎的教授之一。同时，他以欣德米特名作《作曲技法》为教材，讲解现代作曲技法，这在当时都是耳目一新的。他介绍欣德米特作曲理论体系，采用清新的民族风格与新的调性体系和声手法的结合。但他不主张因袭模仿，他说：“我应该是我自己，不应该像欣德米特！”“我是中国人，不是西洋人，我应该有我自己的民族性。”⑨自己这样作曲，也这样教导学生。谭小麟对学生十分爱护，1948 年初的一个夜晚，秦西炫和杨与石到他家里上自由作曲课，他从黄昏一直上到拂晓三点多钟。后把学生送到楼上睡觉。早晨七点

又和学生一起赶校车，从静安寺到江湾去上课。⑩因此，在短短两年多任教时间中，培养了瞿希贤、秦西炫、罗忠镕、桑桐等一批知名音乐家。谭小麟父亲和妻子病逝后，他要照顾母亲和孩子，又面临大家庭内部争夺遗产纠纷，心情郁闷，再加上长期工作忙碌，积劳成疾。1948 年 8 月因患喉麻痹症医治无效病逝于上海医院，年仅 37 岁。中国乐坛上刚刚升起的一颗新星就这样陨落了。

谭小麟赴美国前的早期作品有民乐合奏《子夜吟》、《湖上春光》，男声独唱《春风春雨》、男声二重唱《金陵城》（宋·朱希真词）、无伴奏女声三重唱《清平调》（唐·李白诗）、无伴奏四部合唱《江夜》等（1939 年前）。在美国期间（1939—1945）创作的室内乐作品是他音乐创作中最有光彩部分。《小提琴和中提琴二重奏》（1943）曾获耶鲁大学奖学金，初演时欣德米特还亲自担任中提琴演奏；《弦乐三重奏》获得杰克逊（John Day Jackson）奖；他还创作了《中提琴和竖琴浪漫曲》以及男声四部无伴奏合唱曲《鼓手霍吉》（Drummer Hodge）和艺术歌曲《自君出之矣》（唐·张九龄词）、《彭浪矶》（宋·朱希真词）、《别离》（郭沫若词），还有《挂挂红灯哦》（刘大白诗）等三首轮唱曲，多在欣德米特指导下完成。谭小麟力图使欣德米特的作曲理论与中国民族音乐相结合，从而创造出一种新的音乐风格。正如有学者所说：“这种民族音乐的参与给他孕育了根深的传统，对他日后的创作影响极大。他后来受教于欣德米特，学了许多现代手法，在旋法与和声上都突破了西乐古典观念，在精神上始终不失民族风格，就是渊源于此。”⑪我国近代创作室内乐作品的只有萧友梅、黄自（留美期间写过《D 大调弦乐四重奏》）、马思聪、江文也、冼星海等少数几位作曲家，而谭小麟室内乐作品在音乐界享有较高评价。“他强调清新的民族风格与新的调性体系和声手法的结合。他的作品意味隽永，色彩淡雅，富于古典的民族神韵，创作手法富有新意而不落俗套。他的创作和他的理论都曾给学生以深刻影响，因此谭小麟先生也是中国现代音乐的一位先驱者。”⑫谭小麟归国后（1946—

1948)创作有长笛、单簧管、大管《木管三重奏》,男声独唱及钢琴《正气歌》(宋·文天祥词),混声四部合唱《正气歌》●和女声独唱及钢琴《小路》等作品。⑬

1947 年 11 月 18 日,理论作曲组在国立音专大礼堂举办“民歌及创作歌曲演唱会”,除了由谭小麟写伴奏的《送情郎》、《小路》两首民歌外,还有他的五首创作歌曲:《别离》、《金陵城》、《自君之出矣》、《彭浪矶》和《春雨春风》。此外,还有《马车夫之歌》、《雨不洒花花不红》等民歌及赵元任《老天爷》。西方记者发表长篇评论,认为“音乐会非常值得注意,因为它显示了中国音乐艺术新风格的重要发展;而这个发展是可能对整个现代音乐做出创造性的贡献的”,“它可以说是一个路标,其决定性的效果在于:它已用实例把中国作曲家对现代音乐所能贡献的东西显示出来了”。⑭

谭小麟音乐创作风格的追求在他不同时期作品中比较明显地体现出来。一般认为,谭小麟在和声处理上较之前辈有很大突破,无论从大的布局还是小的细节,无处不经过深思熟虑、仔细推敲,在艺术歌曲处理上尤为精致和洗练。

谭小麟去世后,欣德米特在 1948 年 11 月 7 日为《谭小麟曲选》写了一篇“序”文。其中有这样一段话:

> 就我看来,由于谭小麟之死,中国音乐界已失去了一位极有才华和智慧的音乐家。我因为他是一位杰出的中国乐器演奏高手而钦佩他。但舍此而外,他对西方的音乐文化和作曲技术也钻研得如此之深,以至如果他能有机会把他的大才发展到极限的话,那么,在他祖国的音乐上,他当会成为一位优异的更新者,而在中西两种音乐文化之间,他也会成为一位明敏的沟通人。……他的精神当仍会生存于那些音乐家之间而使他们为他的祖国继续他未竟的工作。⑮

注释

① 韩国锁《留美三乐人》第 80 页，记载谭小麟出生日期为 1911 年 4 月 17 日。

② 常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》，第 20 页。

③ 同注②，第 40—41 页。

④ 廖辅叔《读〈留美三乐人〉书后》，《乐苑谈往》，第 266 页。

⑤ 丁洵《现代音乐创作技法的先行者——作曲家谭小麟》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第 141—149 页。

⑥ 欣德米特(P.Hindemith，1895—1963)，美籍德国作曲家、指挥家。1927 年起任德国柏林音乐院高级作曲班教授，是德国新古典主义确立者。1940 年定居美国，在耶鲁大学任教，对美国作曲界产生一定影响。1946 年加入美国籍。1953 年移居瑞士，继续从事作曲、指挥和教学。

⑦ 同注①，第 84 页。

⑧ 常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》第 82 页提到："校长戴粹伦，教务主任满谦子。声乐组主任应尚能，键盘组主任李翠贞，管弦乐器组主任陈又新，理论作曲组主任谭小麟。"

⑨ 瞿希贤《追念谭小麟师》，原载上海《新民报晚刊》1948 年 10 月 5 日起连载。见《音乐艺术》1980 年第 3 期，第 8—17 页。

⑩ 秦西炫《回忆谭小麟先生》，《中国音乐》1981 年第 3 期，第 47 页。

⑪ 同注①，第 80—81 页。

⑫ 桑桐《纪念谭小麟——在谭小麟教授逝世 40 周年纪念音乐会上的讲话》，《音乐艺术》1988 年第 3 期，第 60—61 页。

⑬ 沈知白《谭小麟先生传略》，《音乐艺术》1980 年第 3 期，第 6—7 页。

⑭ 同注⑨，"杨与石按"，第 11 页。

⑮ 同注①，第 85—86 页。

75 起步不凡　才气横溢

——丁善德的钢琴音乐创作

丁善德的音乐人生轨迹从他生平经历中大致反映了出来。他以钢琴家、作曲家、音乐教育家多重身份享誉中国乐坛。在近代音乐阶段，丁善德完成了由钢琴家向作曲家之过渡与转型，成为他音乐生涯中一个重要转折性亮点。

丁善德(1911.11.12—1995.12.9)，江苏昆山人。6岁入小学读书，开始自学琵琶，在听评弹时偷着学艺。8岁弹风琴。后来又学会吹笛子、拉二胡、弹三弦等丝竹乐器，打下了民族民间音乐基础。1925年(14岁)小学毕业，入昆山县立初级中学。初二时，学校成立国乐组，任国乐组长。他的同学、后来成为著名二胡演奏家的陆修棠①最初就由他教的二胡。1928年初中毕业，8月考入国立音乐院预科，从朱英学习琵琶，副科钢琴。同年11月26日“一周年学生音乐会”上，演出琵琶独奏《平沙落雁》。1929年下半年起改钢琴为主科，师从查哈罗夫，同时从黄自学习和声与配器。1935年6月，在国立音专钢琴组本科毕业。②6月底、7月初分别在天津和北京举办钢琴独奏音乐会。9月下旬任河北女子师范学院教授。1937年暑假回

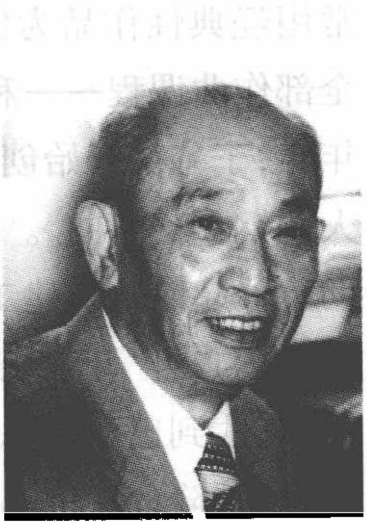


图162　丁善德

上海后，抗战爆发，河北女子师范学院遭日机轰炸，无法回天津。10月中旬，在上海与劳景贤、陈又新等开办“上海音乐馆”，丁善德任馆长，从事音乐教学活动。同时，萧友梅请丁善德到国立音专兼课，条件是做助教，月薪74元，带7名学生。此后四年，他一直既办上海音乐馆，又在音专兼课。1941年9月，上海音乐馆改组为上海私立音乐专科学校，丁善德任校长。同年秋，师从弗兰克尔学习作曲理论，直到弗兰克尔1947年离开中国为止。③

弗兰克尔以其精练的归纳、严密的逻辑和提纲挈领的讲授博得学生好评。他曾说：“每一位大作曲家都是对位大师。”强调音乐创作的创新。除在音专任教外，教授过不少私人学生，如瞿希贤、秦西炫、汤正方、薛岩、刘如曾、张定和、董光光等。抗战胜利后，经丁善德介绍，又应聘于南京国立音乐院任作曲教授，黎英海此时师从于他。据丁善德回忆，弗兰克尔用英语讲授，讲课从不用现成教材，说得很透彻，引人入胜。钢琴弹得极好，拿了总谱就能弹，极为熟练。讲课常用经典性作品为例，讲得生动，听了很受启发。丁善德跟他学完全部作曲课程——和声、单对位、复对位、配器、曲式学、作曲。1945年春，丁善德开始创作钢琴组曲《春之旅》（Op.1），同年冬，创作了《E大调钢琴奏鸣曲》。1946年1月，应聘为国立音乐院专职教授，并协助吴伯超参与筹建工作，往返于沪宁之间。

1947年，丁善德自费赴法国留学，12月初抵达巴黎。1948年1月，正式到巴黎音乐院注册，从奥班（Tony Aubin，一译欧朋）学习作曲；从加隆（N.Gallon）学习对位；同时听梅西安（Olivier Messiaen）作品分析课和布朗热（Nadia Boulanger，1887—1979）总谱读法课。这些大师级教授的课堂教学，都给他留下了至深印象。他说：“1947年去法国留学时，自以为一切作曲理论的基本技术都已掌握，重点是学习作曲，谁知第一天上作曲课，老师奥班听了我演奏自己的作品后，就指出必须再学对位法和赋格学，加强复调写作技巧的锻炼。……加隆十分强调实践，上课时讲解不多，主要是修改大量的习题。”④

在布朗热指导下，他完成《中国民歌主题变奏曲》（Op.4）的创作。在此之前，丁善德已经完成到法国后的第一部作品——钢琴曲《序曲三首》。1948 年 9 月，丁善德一面继续升入加隆赋格班，一面读奥班作曲班，同时还从毕哥（Bigot）教授指挥班学乐队指挥。1949 年 4 月，开始写《新中国交响组曲》（Op.7）。奥班认为“政治性太强”，不过没有表示反对，他认为创作是不应该受到干涉的。同年 7 月，丁善德先后拿到巴黎音乐院“对位文凭”、“赋格文凭”和“作曲文凭”三项单科文凭。1949 年 9 月回国，先后任上海音乐学院教授、作曲系主任、副院长等职，曾担任两届中国音乐家协会副主席。

丁善德 1941 年出版的《儿童钢琴学》，就为初学者写了数十首钢琴小曲。钢琴组曲《春之旅》是他的成名作。1945 至 1948 年，丁善德尚处于音乐创作初期阶段，《春之旅》组曲在弗兰克尔指导下完成。四章标题《待曙》、《舟中》、《杨柳岸》、《晓风之舞》，像四幅春满江南的水彩画，秀丽动人。手法工整洗练，对音乐主题因素以多种手法进行挖掘和发展，属于高起点的钢琴典范作品。如《晓风之舞》❷，情绪活泼、欢快、热烈，结构上有较多新主题的插入，可称之为四部曲式。手法是浪漫主义式的，带有鲜明东方色彩。这部音乐作品已显示了作者不凡的起步和横溢的才气。⑤

小型套曲《序曲三首》（1948）是作者到法国后创作的第一部作品，也是他以后在创作风格上变化发展的一个起点。《中国民歌主题变奏曲》（1948）是在布朗热作曲班上所写。主题选自四川藏族弦子舞曲，曲式结构严格按照变奏曲形式，在主题各次变奏中，运用支声复调及各种不同伴奏音型，使作品情绪逐渐活跃。五次变奏结构精致、完整，气质淳朴，感情真挚，复调具有中国风味。丁善德这一时期钢琴创作，喜爱选取民歌作为主题来结构音乐，善于用最精练的材料求得最大效果，以变奏方法发展乐思，常用音乐织体的不断发展作为动力把音乐推向高潮，具有独特自我个性，成为我国钢琴音乐中的精品。有学者说：“40 年代，更多的作曲家进行了更多种题

材、风格的创作实践，将中国钢琴音乐创作向深广的领域推进。……《序曲三首》和《中国民歌主题变奏曲》，都是对祖国的怀念心情的流露。特别是后者，以十分干净、精致的笔法，表达了深切感人的怀念之情。这是后来我国钢琴曲创作中大量的民歌主题变奏曲的第一首，并且至今也是少见的优秀变奏曲。”⑥丁善德钢琴作品有着色彩缤纷、扣人心弦的特色。

丁善德是我国著名作曲家、钢琴家、理论家和音乐教育家。作为作曲家，他的创作主要集中在交响乐、室内乐、钢琴作品和艺术歌曲四个领域。他一生创作了《新中国交响组曲》(1949)、《长征交响曲》(1962)、《交响序曲》(1983)、交响诗《春》(1984)、《♭B大调钢琴协奏曲》(1984)、《E小调弦乐四重奏》(1985)等器乐作品和大量钢琴曲以及大合唱、声乐套曲、歌曲等多种音乐形式的作品；作为钢琴家，他是最早在国立音专举办钢琴独奏音乐会的高才生。我国三四十年代钢琴音乐创作，只有老志诚、贺绿汀、刘雪庵、江文也等创作了一些较为优秀的作品，在近代基本上还是属于较为冷清、沉闷的领域。丁善德则以新颖的《春之旅》组曲和《中国民歌主题变奏曲》打破了这种冷清局面，并为新中国成立后钢琴音乐创作的繁荣起到承上启下作用。作为音乐理论家，他的《单对位法》(1952)、《复对位法大纲》(1954)、《赋格写作技术纲要》(1957)、《作曲技法探索》(1990)以及大量论文，⑦都是我国理论作曲方面的重要成果，尤其《作曲技法探索》一书，是我国第一部根据作者本人长期创作与教学实践的理论结晶。作为音乐教育家，培养了朱工一、周广仁、陆洪恩、罗忠镕、陈铭志、胡登跳、刘庄、饶余燕、陈钢、王强、何占豪、赵晓生、王西麟、刘念劬、王酩等一批全国知名音乐家，可谓名满四海、桃李天下。

丁善德是我国钢琴音乐事业的开拓者和奠基者之一，在国内外音乐界享有崇高声誉。40年代是他音乐生涯一个重要转折点。在整个20世纪也是始终追随时代步伐前进的老一辈音乐家。他的成就

与业绩，奠定了在中国近现代音乐史上所具有的重要地位。

注释

---

① 陆修棠(1911.12—1966.8.31)，江苏昆山人。1924年入昆山中学，该校音乐教师王允功爱好国乐，他深受影响。1927年考入省立苏州中学高中师范科，加入“丙寅乐团”。1933至1935年，作为选科生进入国立音专，从朱英学习琵琶，从应尚能学习声乐。1937年任国民党中训团音乐干部班教官。1938年2月赴重庆，任教育部音乐教导员训练班讲师，兼任山东省立剧院国乐教授。1941年回上海，先后在上海、苏州等地任教。1952年任华东师范大学音乐系副教授。1958年春调入上海音乐学院任民乐教研室主任。“文革”中投河自尽。作有二胡曲《怀乡行》、《风雪满天》、《农村之歌》等，被誉为我国“南派二胡”的代表人物。

② 常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》，第42页。

③ 戴鹏海《丁善德音乐年谱长编》，中央音乐学院学报出版社1993年8月第1版。

④ 丁善德《重视作曲理论课程　提高音乐创作水平——在全国高等音乐院校复调音乐学术会议开幕式上的讲话》，《音乐艺术》1989年第1期，第8页。

⑤ 苏夏《试论丁善德中青年时期的钢琴音乐》，戴鹏海编《丁善德及其音乐作品》，上海音乐出版社1993年3月第1版，第38—51页。

⑥ 魏廷格《论我国钢琴音乐创作》(1915—1981)，魏廷格著《魏廷格音乐文选》，人民音乐出版社2007年4月第1版，第111页。

⑦ 详见戴鹏海选编《丁善德音乐论著集》，上海音乐学院出版社2006年12月第1版。

§76 怀念祖国　魂兮归来

——萧淑娴的管弦乐组曲《怀念祖国》

祖国，是中华民族凝聚力的象征。炎黄子孙无论在异国他乡、海角天涯，它始终处于最崇高地位。海外游子音乐家常以刻骨铭心的思念和欲罢不能的倾诉表达对祖国和亲人的强烈思念之情。萧淑娴在瑞士创作的管弦乐组曲《怀念祖国》，就是这样一部感人之作。

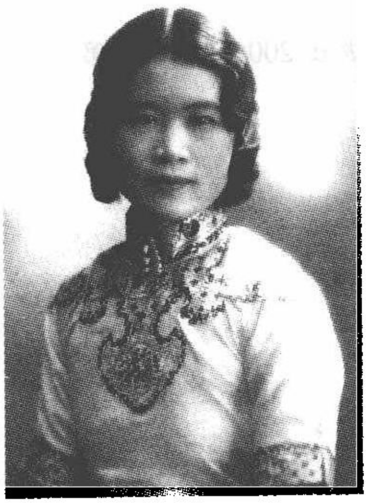


图 163　萧淑娴

萧淑娴（1905.4.9 —1991.11.26），广东香山人。生于天津。父亲萧杞南为萧友梅长兄。她于 1920 年随萧友梅学习钢琴。1924 年入国立北京女子师范大学音乐系，随嘉祉学习钢琴，从刘天华学习琵琶，跟霍尔瓦特夫人学习声乐。1928 年毕业，至国立音乐院任钢琴讲师，并先后从梅百器、查哈罗夫进修钢琴。1930 年进入比利时布鲁塞尔皇家音乐院改学理论作曲。高级和声、对位法、赋格、音乐史，在考试中均获奖，其中对位法获最高级的优秀一等奖。1935 年 10 月回国立音专任兼任教员。1936 年德国指挥家舍尔欣① 由欧洲来中国与萧淑娴结婚，随之她赴瑞士定居。1950 年 5 月，萧淑娴回到百废待兴的祖国，任中央音乐学院作曲、复调教授。译著有《巴托

克的曲式与和声》、《对位法概要》等。

萧淑娴是萧友梅最钟爱的侄女，15岁时就离开双亲，从汉口到北京，在萧友梅引导下走上毕生献身的音乐事业之路。她学习音乐有一段颇为有趣的往事："她本人愿意学绘画，父亲主张学文学，二叔萧友梅认为最好学音乐。各人都有自己的道理，最后是让节拍机做出裁决。那是在节拍机上插上文学、音乐、美术三条标签，将节拍机上足了弦之后，让节拍机的摆锤来回摆动，看它停在哪一条标签上就学那一门专业。结果摆锤停在音乐的标签上面。"② 人生前程选择往往有着一种偶然性。萧淑娴长期跟随萧友梅，受他的思想、品行影响尤为深刻。萧淑娴曾这样描述刚从德国留学归来的萧友梅："在北京时，他的琴室中，三角钢琴靠着的墙面上，正中间悬挂着贝多芬像，像下面，中间是肖邦，右面是孙中山先生赠他的纪念像片，左面是先祖父的像片，对着钢琴那面墙上是巨幅的巴赫像，这些都是他崇敬的人物。两侧还挂着一副对联，上联是：岂能尽如人意，下联是：但求无愧我心。这副对联表达了他对工作的态度。"反映了萧友梅一丝不苟的人生品格。"为了能适应繁重的工作，他加强了体力锻炼，还通过体育界人士的介绍，请了一位过去曾在清宫御林军作过武术教练的张师傅到家，叔父学习太极拳及舞剑，要求我的姑姑们及各侄女学习武术。他铸了一对钢剑（一把的柄上镌上友梅，一把的柄上署淑娴，两剑加起来有五斤重）。"③ 萧淑娴还这样描述萧友梅有条不紊、珍惜时间的生活习惯："那时二叔回国不久便购买了一架钢琴。为了不让我们这群女孩子荒废时光，他亲自教我们姑侄五人钢琴，还将钢琴的使用排了时间表，每人根据各自进度，每日进行一或两小时的练习。……二叔在德国留学多年，养成非常有条不紊的生活学习及工作，爱惜时间到了分秒必争的程度。"④ 萧淑娴在北京期间随萧友梅身边学习音乐达七年之久，到上海国立音乐院（国立音专）工作，又与萧友梅相处三年多时间，叔侄之间有着极为深厚的感情。正如萧勤所说："她是最了解先父盛年时代那段历

史的唯一亲人。”⑤因此，萧淑娴也是萧友梅音乐教育思想和办学主张的历史见证人。她说：“叔父虽不主张全盘西化，但认为发展中国新音乐，培养音乐师资是当时首要的任务，在音乐教育上，他主张教学课目、学习方法必须学习西方进步的方法与制度，同时也要学习民族的音乐。……他在《乐艺》（第1卷第3号）上有篇论文谈“九宫大成”所用的音阶，他还在这本杂志上发表了他译为五线谱的十余首昆曲，在他的遗稿上还有一册从《元人百种》中译为五线谱的带唱词及伴奏过门的戏曲共有百余首，此外还译京剧约百首。……从他做过的这些研究功夫中，我们是不会得出他只是偏重西乐的结论的。”⑥萧友梅到上海后，工作之繁忙与压力俱增，再也没有在北京时期那种劳逸结合与洒逸情致。这些历史细节在萧淑娴文章中都有如闻其声、如见其形之记述。

1930年萧淑娴赴比利时留学，1935年参加舍尔欣开设的指挥班，结业时指挥贝多芬《第一交响曲》中一个乐章，引起舍尔欣的注意，由互相爱慕而终成眷属。萧淑娴赴瑞士定居后，她父亲思女心切，为此常常埋怨萧友梅，说萧淑娴学音乐是“中了老二的毒”。《怀念祖国》是萧淑娴于1941年在瑞士创作的一部管弦乐组曲。背景正是日本帝国主义疯狂侵略中国，又得知她敬爱的二叔萧友梅栖身上海孤岛，艰难支撑国立音专生存，终因贫病交加逝世的消息，集国仇家恨于一身，满怀悲愤写下了这部感人至深的作品。作品由“引子”（凤阳民歌）、“暮雨”、“梅花弄”、“静夜思”、“赞歌”、“摇篮曲”、“渔隐”、“满江红进行曲”、“尾声”九个乐章组成。其中“赞歌”副题是“为悼念友梅叔逝世作”。有指挥家评论说：“如果1989年12月我没有在萧淑娴教授作品音乐会上指挥她在国内首演的管弦乐组曲《怀念祖国》和《庆祝进行曲》，我就没有真正认识我国女音乐家中的杰出先驱，我十分敬佩的老师萧淑娴先生。特别是《怀念祖国》，它凝聚了萧先生对苦难中华及其传统文化的深厚感情，也体现了先生在音乐作曲技法上的精湛功力。……当时先生虽旅居海外，却一直自

觉探求欧洲传统作曲技法与中国民族音乐的结合，创作出了这部既有深刻内容，又体现浓厚中国文化特色的管弦乐组曲。仅此一条，便足以令后人肃然起敬了。”⑦这部作品当年曾由海曼·舍尔欣指挥演出，并灌制唱片，是在欧洲最早具有影响的中国管弦乐作品。萧淑娴还创作了《满江红》、《怀旧》等艺术歌曲和《山歌》、《序曲》、《卡农小曲》、《逛灯》等钢琴作品。

1950年萧淑娴毅然从欧洲回国，应是萧友梅音乐之魂召唤的必然。她将后半生四十年时光献身于中国音乐教育事业，兢兢业业，终其一生，是我国近现代音乐史上令人值得尊敬的一位女音乐家。在她生命最后一段时间，正准备结集出版作品集，却不幸与世长辞。廖辅叔引用一位诗人的临终绝句表达了深切的缅怀之情：

> 书未刻完人已逝，八旬回首惜匆匆！⑧

注释

---

① 海曼·舍尔欣(Hermann Scherchen，1891.6.21—1966.6.12)，德国指挥家，自学成才。1911年结识勋伯格，翌年指挥勋伯格《月光下的彼埃罗》首演，大获成功。从此以扶植当代新作品为己任的指挥家著称。先后在柏林爱乐乐团、莱比锡管弦乐团任指挥。1933年在瑞士定居。1950年后致力于电子音响研究。论著有《指挥手册》、《音乐的本质》、《我的经历》等。

② 廖辅叔《悼念萧淑娴大姐》，《乐苑谈往》，第127页。

③ 萧淑娴《回忆我的叔父萧友梅》，戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》，第83—99页。

④ 萧淑娴《二十年代的萧友梅》，戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》，第115—138页。

⑤ 萧勤《缅怀淑娴二姐》，《萧淑娴作品集》，中央音乐学院学报社1992年11月第1版，扉页。

⑥ 萧淑娴《萧友梅业绩之一二》，戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》，第103—110页。

⑦ 郑小瑛《敬佩吾师——〈萧淑娴作品集〉代序》，《萧淑娴作品集》，首页。

⑧ 同注②，第130页。

§77 管弦声声　争奇斗艳

——重庆三大管弦乐团联袂公演

西方管弦乐是人类音乐文明高度发展的结晶之一，在欧洲经历了数百年发展历程，名家辈出，名作如云，交响变幻，魅力无穷，将器乐艺术整体表现力推向一个前所未有的境界。近代中国音乐家则在短短三十余年时间中，完成了中国管弦乐队初步建设的目标。

中国近代音乐家梦寐以求地希望拥有全部为国人组成之管弦乐队。由试验阶段到初步成熟大致有这样一个时间表：上海贫儿院管弦乐队（1909，曾志忞）、北京大学音乐传习所管弦乐队（1923，萧友梅）、南京励志社管弦乐团（1929，施鼎莹）、广东戏剧研究所管弦乐队（1930，马思聪）、江西省推行音乐教育委员会管弦乐队（1934，程懋筠）、山东省立剧院管弦乐团（1934，陈田鹤）、上海管弦乐团（1936，黄自）、中央广播电台管弦乐队（1937，吴伯超）、国立音专管弦乐队（1937，萧友梅）、桂林广播电台管弦乐队（1939，吴伯超）。其中，规模有大有小，水平有高有低，时间有长有短，直到40年代重庆规模较大、水平较高的三支管弦乐团——中华交响乐团（1940，马思聪）、国立音乐院实验管弦乐团（1940，吴伯超）、国立实验剧院实验乐团（1940，郑志声）之成立，标志着我国音乐家通过一代代人集体努力，为中国管弦乐事业的建设与发展，在我国近代音乐史上留下的一步步艰难足迹。

抗战期间在大后方重庆，中国管弦乐事业发展达到了前所未有的繁荣阶段。在战争特殊环境中，文化精英集中到大后方陪都重庆，春华秋实，近代陆续培育的管弦乐人才至40年代结出丰硕成果。1941年3月，教育部音乐教育委员会组织在渝三大管弦乐团在国泰大戏院联袂演出，成为当时音乐文化界一大盛事。

中华交响乐团、国立音乐院实验管弦乐团和国立实验剧院实验乐团是40年代我国三支最具影响力的管弦乐队。

图164 郑志声

中华交响乐团1940年6月6日正式成立，位于重庆江北观音桥新村，是我国近代第一支国家交响乐团。由孔祥熙、孙科发起并援助，中苏文化协会和中法比瑞等文化协会赞助，聘请马思聪、吴伯超为指导。1942年改隶属教育部。聘孔祥熙为名誉指导长，司徒德为团长，指挥先后由马思聪、郑志声、王人艺、林声歙四人担任，黎国荃兼任副指挥，团员有五十余人。抗战胜利后于1946年4月随教育部迁返南京。①1940年9月，国立音乐院在重庆青木关筹备成立期间，原桂林广播电台管弦乐团改属音乐院实验管弦乐团。金律声任团长，张洪岛任副团长，全团四十余人。同年9月1日，举行露天音乐会，9月7日，在国立实验剧院进行第一次公开演出，由吴伯超指挥。山东省立剧院迁至重庆后于1940年7月改名为国立实验剧院，同年10月聘请郑志声②担任该院实验乐团指挥。至此，重庆三大管弦乐团形成“三足鼎立”之势。其中，郑志声的指挥尤有很高声誉。1941年郑志声接替马思聪任中华交响乐团指挥。他的指挥风格热情而流畅，代表着当时中国指挥

艺术的最高专业水平。③

1941年3月5日，教育部音乐教育委员会组织在渝三大管弦乐团在国泰大戏院联袂演出。第一天由马思聪指挥中华交响乐团演奏穆索尔斯基《荒山之夜》和他创作的《思乡曲》等作品；第二天由吴伯超指挥国立音乐院实验管弦乐团演奏贝多芬《第七交响曲》和他创作的合唱《中国人》等作品；最后一天由郑志声指挥国立实验剧院实验乐团演奏莫扎特《第四十一交响曲》和他创作的合唱《满江红》与管弦乐《郑成功》(片段)等作品。演出获得极大成功，得到社会各界高度评价，成为抗战时期重庆音乐文化界的一大盛举。④这样的管弦乐演出盛宴，实在难得一见。

在一个城市中拥有三支实力相当的管弦乐团，在近代中国是先例，也成为中国管弦乐事业发展的一个里程碑。重庆三大管弦乐团联袂演出，在近代音乐史上留下光彩四溢的篇章，也为现代中国管弦乐事业的发展提供了某些值得借鉴的历史经验。

注释

① 唐守荣、杨定抒编著《国统区抗战音乐史略》，第195页。

② 郑志声(1904.12.27—1941.12.21)，广东中山人。原名厚湖，因立志献身音乐改名志声。中学毕业后于1927年10月赴法国。次年考入里昂音乐院(Conservatoire de musicpue de Lyon)学习作曲。1933年10月入巴黎音乐院本科深造。1935年在作曲课程之外，又进入菲利浦·戈贝(Philipper Gaubert,1879—1941)的乐队指挥班学习，1937年以优异成绩毕业。曾指挥巴黎音乐院乐队公演。这是中国人首次指挥国外管弦乐队的演出。同年7月回国，受聘于云南澄江中山大学。经冼星海推荐，1940年10月至重庆由国立实验剧院聘任训练部主任兼实验乐团指挥。郑志声还是一位优秀作曲家，从法国归来时寄存香港友人处百余首作品。可惜1941年12月因患黑死病，由于治疗不及时在重庆去世，年仅37岁。

③ 王震亚《留法十年苦读　英才壮志未酬——作曲家郑志声》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，第570—580页。

④ 同注③，第575页。

§78 歌坛名家　杏坛园丁

——中国近代歌唱家舞台巡礼

音乐艺术是一种多重性创造的文化。音乐创作属于一度创造，音乐表演则是二度创造。歌唱家、演奏家、指挥家将无声乐谱转化为有声音响，乃是音乐创造中最为光彩夺目的环节。舞台灯光，明如白昼，掌声如雷，鲜花如潮，具有扣人心弦之魅力。同时，二度创造之优劣往往决定着音乐作品成败命运。这样一种多重性创造的声音艺术，在人类听觉世界中构成环环相扣的奇妙连锁反应。

声乐艺术始终以其独特形式引起人们感情与心理的强烈共鸣。优秀歌唱家的歌声总有一种百听不厌的个性化魅力，在历史时空中久久回响。现对中国近代著名歌唱家艺术生涯略作巡礼。

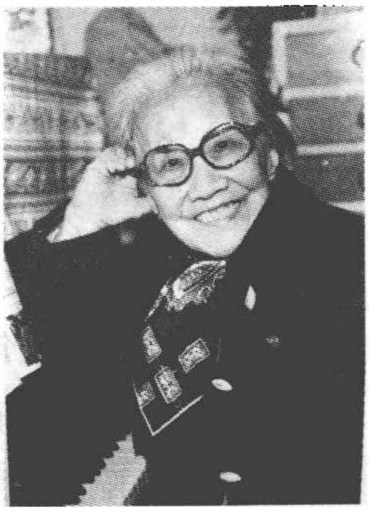


图 165　黄友葵

黄友葵（1908.5.23—1990.9.1），湖南湘潭人。父亲酷爱京剧，唱谭派唱腔，能拉京胡。她自幼在父亲影响下会弹月琴，击扬琴，吹箫、笛，唱京剧，培养了对民族音乐的爱好。小学开始学习钢琴。1920 年考入长沙福湘女中，毕业后留校担任钢琴教师。1926 年考入南京金陵女子大学读生物专业，后转入苏州东吴大学。1930 年被公派至美国阿拉巴马州亨廷顿大学工艺美术科学习。参加学校合唱队受

到音乐系主任阿·波尔斯(O.Borchers)赏识。1930年11月转入音乐系,随波尔斯专攻声乐。毕业时举行独唱音乐会,获学士学位。1933年回国,任东吴大学声乐与钢琴选科教师。自1936年秋始,受梅百器之邀,多次与上海工部局乐队合作担任独唱与歌剧片段演出。1938年在兰心大戏院与斯义桂合作,由她扮演歌剧《柳娘》的女主角,享有"中国第一女高音"美誉。之后逐渐淡出舞台演出,专心于声乐教学。1939年夏赴昆明,任国立艺术专科学校音乐系教授。1940年该校与国立音乐院合并,被聘为声乐组主任兼教授。1946年夏随国立音乐院迁南京。新中国成立后,任教于南京大学师范学院音乐系(原中央大学艺术系)。1958年起任南京艺术学院音乐系主任、教授、副院长。一生培养了张权、臧玉琰、魏启贤、王福增、刘淑芳、刘明义、黄凛、孙家馨、方应暄、王萃年等一批优秀声乐人才。她善于因材施教,从不以一个模式对待学生,而是发挥每个学生声音特点,在教学中注重西洋声乐艺术与中国民族民间风格方面的结合。著有《论歌唱艺术》、《黄友葵声乐教学艺术》等。①

图166　喻宜萱

喻宜萱(1909.9.6—2008.1.8),江西萍乡人。1925年考入南昌第一女子师范学校。1927年全家移居上海。1928年春,考入私立上海美术专科学校图音系随李恩科学习声乐、钢琴。1929年夏考入国立音乐院,随斯拉维安诺芙夫人(Slavianoff)学习声乐。她说:"这是一位很有造诣的戏剧女高音歌唱家。她有丰富的演唱经验,谙熟大量俄罗斯、西欧的声乐文献,掌握法、意、英、德等国语言。我跟她学了整整三年,……每周除规定的两节课外,经常给我和另一位同学额外加课而不要任何报酬。"② 四年级时斯拉维安诺芙夫人离开中国,喻宜萱转随周淑安学习。周淑安教学内容丰富,极大地拓宽了她的声乐视野。1933年6月22日,国立音专举行第一届

毕业生音乐会，喻宜萱独唱歌剧咏叹调和贝多芬《忏悔》、格里格《天鹅》等曲目。次日在大礼堂举行第一届毕业典礼。③ 1935 年初赴美国留学，入康奈尔大学（Cornell University）研究生院学习四年。声乐教师为埃瑞克·达德累（Eric Dudley）教授。他教学全面，要求准确严格，对训练学生声乐技巧很有把握。喻宜萱说："我原来唱歌有爱皱眉头的毛病，经过他不厌其烦地纠正，终于把它改掉了。这种塑造比较完美的舞台形象的要求，无疑是不应忽视的。"④ 留美期间，在纽约、费城、旧金山等地举办多场独唱音乐会。1939 年秋回国，曾任国立湖北师范学院教授兼音乐系主任。1945 年迁居武昌，从事个人音乐会活动。此后几年，在成都、重庆、南京、杭州、长沙、武汉、上海、广州、香港、甘肃、新疆等地举行巡回独唱音乐会。1948 年受联合国教科文组织委派考察英、法、意、瑞士四国音乐教育，并在巴黎和伦敦举行独唱音乐会。新中国成立后任中央音乐学院教授、声乐系主任。1961 年任副院长。培养了郭淑珍、刘秉义、黎信昌、吴雁泽、李双江、叶佩英、金铁霖等一批优秀歌唱家，对我国声乐教育事业发展做出了重要贡献。著有《我与音乐》、《喻宜萱声乐艺术》、《声乐表演艺术文选》等。

蔡绍序（1910.1.19—1974.2.26），四川安岳县人。1928 年毕业于安岳县立中学，考入省立成都艺术学校图音科学习音乐。1930 年赴上海。1931 年 8 月考入国立音专学习声乐，先后师从于应尚能、苏石林。1936 年自请休学，随原俄国歌剧院演员、侨居上海的女中音歌唱家克利洛娃（W.Krilova）学习。在上海登台演出、灌制唱片，活跃于歌坛。1938 年底与陈田鹤等辗转赴重庆。1940 年经应尚能介绍，任国立音乐院声乐讲师。1943 年任南虹艺术专科学校声乐系主任。1944 年任四川大学音乐副教授，次年兼任成都艺术专科学

图 167 蔡绍序

校教授。1950年任上海戏剧学院歌剧系声乐教授。1951、1953、1954年三次随国家文化代表团出国参加世界青年联欢节，访问苏联、东欧八国及印尼、缅甸、印度等国，担任独唱与领唱，获得好评。1952年9月任上海音乐学院声乐系教授。“文革”中遭受迫害。1973年起恢复工作。次年因心脏病、脉管炎逝世。蔡绍序是一位出色的抒情男高音。主张“西洋歌唱技术、技巧，必须结合中国民族的特点”。他演唱的四川、云贵民歌，或民歌改编的歌曲，堪称一绝，为中国民族声乐学派的建立做出了重要贡献。同时，也是一位声乐教育家，培养了黄宝慧、饶余鉴等歌唱家。⑤

图168 周小燕

周小燕（1917.8.28— ）⑥，原籍武汉，出生于上海。1930年入汉口圣玛利亚中学读书，并学习钢琴、古文与诗词。1935年考入上海国立音专钢琴选科，一年后改以声乐为主科，师从苏石林教授。1938年7月赴法国留学，考入巴黎音乐师范学校。在齐尔品夫妇关心与帮助下，翌年考入齐尔品父亲尼古拉在巴黎开办的俄罗斯音乐学院，学习西方经典艺术歌曲与歌剧选曲，并掌握法、英、意、德等多种语言。1945年10月，在巴黎国家大剧院首次登台用法语演唱中国神话歌剧《蚌壳》（齐尔品作曲）一举成名。被法国著名音乐评论家杜费誉为“中国的夜莺”。从1946到1947年，应邀在法国、卢森堡、德国、瑞士、英国举行个人独唱音乐会。1947年参加第一届“布拉格之春”国际音乐节，在欧洲乐坛引起了很大震动；后在捷克、波兰举行音乐会，用各种语言演唱意大利、法国歌剧选曲和各国艺术歌曲、中国歌曲，获得音乐界人士高度赞扬与好评。1947年10月归国。1948年5月11日在上海兰心大戏院举行归国后第一次个人独唱音乐会。1948年秋任国立音专声乐教授。1949年后被聘为“国立音乐院上海分院”声乐教授，后任上海音乐学院声乐系主任。⑦1979

至 1984 年任上海音乐学院副院长。培养了鞠秀芳、罗魏、魏松、高曼华、刘捷、张建一、顾欣、万山红、廖昌永、张峰、雷岩、李秀英等一大批优秀声乐人才。

图 169　郎毓秀

郎毓秀（1918.11.4—　），祖籍杭州，出生于上海。自幼喜爱音乐，上小学时曾演出《麻雀与小孩》。上初中时学习钢琴。1935 年考入国立音专主修声乐，先后师从苏石林、赵梅伯。1937 年 8 月 30 日离开上海去欧洲，在比利时考入布鲁塞尔皇家音乐院，随戴依斯教授学习声乐。1941 年夏以优异成绩结束在比利时学习回国，在上海举办独唱音乐会。后辗转北平、河南等地。1944 年秋至成都，任教于四川省立艺术专科学校。次年在成都、重庆举办独唱音乐会。抗战胜利后，在南京、上海、苏州等地举办个人音乐会。1946 年与丈夫赴美国，在俄亥俄州辛辛那提师范学院音乐系学习。1948 年 8 月回国。任成都华西大学音乐系主任。新中国成立后任教于四川西南音乐专科学校，1959 年改为四川音乐学院，任声乐系教授、主任。著有《歌唱学习手册》、《美声学派的原理和实践》等论著。⑧

图 170　张　权

张权（1919.4.12—1993.6.16），江苏宜兴人。1936 年考入国立杭州艺术专科学校主修钢琴，后以声乐为主科。1937 年夏曾赴上海考入国立音专，因抗战爆发随杭州艺专与北平艺专合并的国立艺专撤往大后方。1940 年国立艺专音乐组并入国立音乐院（青木关），师从黄友葵教授。1942 年初在歌剧《秋子》中与莫桂新扮演男、女主角一举成名。同年，在毕业音乐会上演唱二十多首中外歌曲，显露了艺术才华与锋芒。1942 年在国立音乐院毕业后留校任助教。1946 年获留美全额奖学金，

1947年6月赴美深造，先后在纳萨瑞斯音乐院和依斯特曼音乐研究院深造。随克拉夫特先生学习声乐，并有幸得到世界著名花腔女高音歌唱家丽列·庞斯指导。除声乐、钢琴外，张权还补修哲学、心理学、文学和神学、对位、作品分析、音乐史，选修指挥、合唱、德语、法语等课程，演唱了大量欧洲经典艺术歌曲和歌剧选曲。1951年，张权完成学位论文与独唱音乐会，获得音乐文学硕士证、音乐会独唱家证和歌剧演员证三张羊皮证书。同年，谢绝美国友人挽留回到祖国。先后在北京人民艺术剧院歌剧团、中央实验歌剧院担任独唱演员。1956年在北京首演《茶花女》，好评如潮。1957年她和丈夫双双被划为“右派”。同年冬，母亲离开人世。1958年丈夫莫桂新含冤死于北大荒。1961年张权分配至黑龙江省歌舞团，次年至哈尔滨歌剧院担任声乐教员。1962年冬，张权曾应邀参加由11位女高音歌唱家组成的独唱音乐会。当她唱完第一曲时，周恩来总理端了一杯茶走到台口送给她。周总理曾对王震等人说：他对张权远涉重洋回国后被打成“右派”深感不安。张权有得天独厚的歌唱天赋，音域宽广，运用自如，可以毫不费力地驾驭抒情、花腔女高音多种类型曲目，声音有水晶般透明感，气息控制往往能够达到随心所欲地步，体态轻盈，台风典雅。1980年调中国音乐学院任副院长，并在声歌系任教。她在美国时就说过：“我常把自己比喻为一条蚕，不停地吃，吃饱了，有朝一日回到故土，好为祖国吐丝结茧。”⑨张权是我国出色的女高音歌唱家。她在运用美声歌唱与中国语言风格的结合，提出建立中国声乐学派的实践和理论方面不断做出创新探索。她40年代一举成名，50年代炉火纯青，60年代遭遇厄运，80年代枯木逢春，最美好的年华则如水东流。

图171　沈　湘

沈湘（1921.11.11—1993.10.4），天津人。父亲为天津名医，酷爱音乐。他自幼受家庭影响，喜爱听音乐与歌剧。1933年考入南开中

学，并参加校歌咏团。1937年转入天津工商学院附中。18岁时在天津市歌唱比赛中获第一名。1940年入燕京大学读英国语言文学系，并随范天祥夫人选修音乐。1942年转入上海圣约翰大学英国文学系，同时考入“国立音乐院”（上海）师从俄籍教授苏石林、德籍教授拉普。1944年因拒绝参加为日军捐献飞机音乐会被学校开除。改投于梅百器门下，对意大利美声歌唱观念、呼吸、发声、共鸣、吐字、音乐内涵以及艺术风格等均有深刻理解，歌唱艺术有了质的飞跃。1944年5月17日，在上海兰心大戏院举行首场个人独唱音乐会，被报界评论为“优秀的男高音歌唱家，是中国的卡鲁索”。1945年，在北平、天津多次举行个人音乐会。抗战胜利后，曾在北平军事调定处执行部任美方译员。1947年秋应聘为北平师范学院音乐系声乐讲师，时年26岁。1949年11月，随学校并入中央音乐学院，在声乐系任教。1956年参加第一届全国音乐周，担任大合唱中的男高音领唱。1958年在歌剧《黑桃皇后》中扮演男主角格尔曼，受到苏联专家高度赞赏。1962年应中央乐团邀请，参加歌剧选曲音乐会，给观众留下极为深刻印象。“文革”中被隔离审查，1972年被宣布为历史清白。自1978年起多次担任全国性歌唱比赛评委和国际声乐比赛评委。1987至1992年连续六年应邀赴芬兰为萨沃林纳歌剧节开设“大师班”授课。长期以来，沈湘培养了大批优秀歌唱家和声乐教育家，如郭淑珍、金铁霖、杨比德、孟贵彬、关牧村、殷秀梅、程志、梁宁、迪里拜尔、刘跃、范竞马、黑海涛等。短短几年中他教授的学生有五个声部七位学生在参加国际声乐比赛中获大奖，在世界乐坛上实属罕见。⑩有学者称他“凛然正气，贯其一生。世道多变，身亦坎坷，然爱国爱艺爱人之心，始终不变。幽默达观处世、多思敏学求艺、宽恕忠厚待人。教授声乐凡四十六年，高徒如云，名满天下，异邦学子，慕名远求”⑪。其人如斯也。

我国近代歌唱家在舞台上博得鲜花与掌声背后，隐藏着人们难以想象的辛勤与汗水，甚至是他们自己也无法理解的痛苦与烦恼。

但是，他们依然把青春和艺术热情地献给了祖国和人民。歌唱家往往又是声乐教育家，他们把自己毕生追求与积累的艺术经验，无私地薪火相传，培育了大批具有国际影响的歌唱家。许多近代歌唱家在逆境中的爱国情怀与执著追求，令人感叹无限。

注释

---

① 贺采《艺林探路贵涉远——女声乐家黄友葵》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，第799—807页。

② 《献身歌坛的赤子情愫——女声乐艺术家喻宜萱自传》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第31—37页。

③ 常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》，第28页。

④ 同注②，第37页。

⑤ 王维德《歌声中的怀念——男高音歌唱家蔡绍序》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第63—67页。

⑥ 周小燕出生日期，有关辞书或传记文章所提供的材料差异较大。此日期乃经由“周小燕歌剧中心”所提供周小燕身份证并由周先生亲自确认的时间。

⑦ 鞠秀芳、丁山《唱出人民的声音——女声乐艺术家周小燕》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(3)，第70—82页。

⑧ 《永远不和音乐告别——女声乐艺术家郎毓秀自传》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(3)，第115—123页。

⑨ 樊祖荫《一位真正的艺术家、赤诚的爱国者——缅怀张权教授》，1995年《音乐年鉴》，第459—466页。

⑩ 沈湘教授治丧委员会(赵世民执笔)《悼念沈湘教授》，李晋瑗、李晋玮编《沈湘纪念文集》，人民音乐出版社2003年7月第1版，第179—187页。

⑪ 田青《拟沈湘墓碑文》，中国艺术研究院音乐研究所、《中国音乐年鉴》编辑部编《中国音乐年鉴》(1994卷)，山东友谊出版社1995年8月第1版，第237页。

§79 采集民间音乐　推动音乐创作

——“山歌社”与“中国民间音乐研究会”

中国民族民间音乐是一个取之不尽、用之不竭的文化宝库，在音乐创作中尤具特殊重要地位。40年代，青木关国立音乐院成立“山歌社”，延安“鲁艺”音乐系成立“中国民歌研究会”，均高度认识了采集、整理民间音乐的价值，有着特定的历史意义。

山歌社　1945年3月12日，国立音乐院理论作曲组“1947级”同学（1942年入学，1947年毕业）在校内贴出名为《山歌》墙报，在实践基础上研讨民歌活动的意义与前途。墙报出现后，“1947级”遂成为“山歌社”社团标志。这是我国近代专业音乐院校学生第一次自发组织以发展民族音乐为目标的集体性实践。4月23日，以学生自治会名义在音乐院礼堂举办首次民歌演唱会。声乐组、钢琴组、理论作曲组同学参与演出，节目包括一位老师和20位同学编配的31首民歌。这样规模的民歌演唱会在我国近代历史上还是第一次，在学校和社会上引起重大反响。同年9月，以“国立音乐院理论作曲组1947级”名义编选一本简谱《中国民歌》（第一辑），其中包括蒙古族民歌50首、绥远民歌85首、新疆民歌15首、青海民歌34首（共184首）。杨荫浏为之写序。“杨序”说：“国立音乐院作曲组的几位同学，学习到了相当阶段，渐渐觉得了解西方作曲技术还不是民族音乐合理的出路，便转向本国音乐中寻求作曲的材料。他们第一步是从搜集和整理民歌开始。他们的想法是在分析这些民歌之后，能产生出西方作曲学中所未曾加以特殊注意的问题。由解决这问题的尝试，

导向民族音乐的途径。”①编者“自序”则写于1945年3月5日。歌集刻写及手抄笔迹出自潘名挥、郭乃安、谢功成、朱石林、严良堃之手，他们是整个活动创意者、组织者与积极参与者。于是，发动为民歌编配钢琴伴奏谱，一时成为学校风气。这一活动得到了杨荫浏、江定仙、黄友葵、陈田鹤、伍正谦等教师支持。1946年4月8日为欢迎戴爱莲采风归来，又组织一场民歌演唱会，同年5月，在重庆市和北碚举行三场民歌演唱会。这些连续性的民歌演唱会，成为中国近代音乐史上的空前之举。

1946年3月31日，以“1947级”为发起者，举办全院性“山歌社”成立大会。阐明宗旨：“本社以集体方式采集及整理本国音乐，介绍及吸收西洋音乐，普及音乐教育，提高音乐水准，而达到建立民族音乐之目的。”共有四十多位社员，推举郭乃安②为理事长，总揽全社工作。“山歌社”的成立及其活动，开辟了我国民间歌曲进入高等音乐学府的优良传统。

1946年6月4日，以“山歌社”名义编选油印五线谱《中国民歌选》（第一集）出版，共印250册。其中有21首师生们编配钢琴的民歌，如《我等你到天明》（谢功成）、《绣荷包》（谢功成）、《黎明之歌》（屠若咸）、《在那遥远的地方》（陈田鹤）、《马车夫之歌》（严良堃）、《天天刮风》（潘名挥）、《小路》（伍雍谊）等等。这些单旋律的民歌配上有和声织体的钢琴伴奏，更增强了民间音乐表现力，在和弦、织体、前奏、尾声以及民族风格的追求方面做了多种尝试。这是我国最早附有钢琴伴奏的一本民歌集。

1948年初，“山歌社”将过去演唱过的民歌精选14首由上海中华学社正式出版。江定仙教授为之作序，说：“自从国民乐派的音乐兴起以来，那些最富有地方特色的民歌，是一天天被人们所珍视了！……本来民歌的配置得体，不是一件容易的事，尤其在所谓‘中国化的和声’体系尚未建立起来以前，更觉倍加困难，必须先有极熟练的西洋作曲技术作基础，然后才可以运用自如……希望

研究民歌最富热忱的‘山歌社’诸君，继续努力耕耘这块新辟的园地，期于将来获得更丰硕的成果。”③指出中西音乐结合尝试的重要意义。

“山歌社”的活动，有学者按照时间线索分为“重庆时期”（1945.3.12—1946.9.14）、“遵义时期”（1946.5—1947.3）和“南京时期”（1946.10.16—1947.5.20）三个阶段。认为“标志着国立音乐院作曲组的‘级会’由一般的音乐学术组织开始向研究民间音乐的学术团体转变”④。其中，“遵义时期”是由于音乐院即将复员，“山歌社”理事之一潘名挥回遵义老家成立“山歌社遵义分社”作为“山歌社”复员期间联络点。这一期间，王震亚完成《五声音阶及其和声》一书，油印成册，作为社员之间的学术交流资料。这是我国第一部较为系统地论述民族和声的专著，也是“山歌社”在民族化和声探讨成果的集中体现与系统总结。新中国成立后，郭乃安建议以后不再用“山歌社”名义进行活动。持续五年之久的“山歌社”就此画上一个句号。“‘山歌社’的民歌研究还有着一个用西洋音乐文化解读中国传统音乐文化的学术背景，体现了中西文化的进一步融合的特征——用具有西洋音乐文化特征的钢琴伴奏来推介中国优秀民歌。……在中西音乐文化交汇发展的历史进程中，力求建立一条有效的‘对话’通道，为一批优秀民歌的近传远播开辟了广阔的前景。”⑤

中国民间音乐研究会　1939 年 3 月 5 日，延安鲁迅艺术学院音乐系成立“民歌研究会”，最初有 19 名成员，第一届干事会正、副主席分别由树莲（李凌）、罗椰波担任，李焕之、王莘、铁铭等分任研究、采集、出版等工作。当时确立的主要工作为：一、开始延安范围的采集活动；二、出版陕北民歌集；三、成立研究小组，制定研究提纲；四、请吕骥、向隅各作一次报告。1940 年 10 月，在第三次代表大会上，改名为“中国民歌研究会”。1941 年 2 月，第四次代表大会召开，正式成立“中国民间音乐研究会”（以下简称“民研会”）。吕骥任

会长，会务有马可、鹰航。1942年8月，在延安召开第五次全体大会，选举吕骥为主席，安波、马可、向隅为理事，会员发展到一百多人，成员多为“鲁艺”音乐系师生。延安地区收集和研究中国民间音乐活动由此轰轰烈烈地开展起来。1946年在解放区相继建立晋察冀分会、晋西北分会、陇东分会等分支机构。刊印会刊《民间音乐研究》一期（1942），《秧歌曲选》（1944），《陕甘宁边区民歌》一集（1944）、二集（1946），《秧歌锣鼓点》（1945），《河北民歌集》（1945）等。有学者统计，自1939年“民歌研究会”成立到1946年10月于东北佳木斯做总结的八年时间里，研究会曾印会刊1种，民间音乐研究资料丛刊（油印本）10种，铅印出版物2种，编成未付印的6种，还有各解放区分会的成果3种等等。⑥

从“民歌研究会”到“中国民间音乐研究会”，采集、整理了大量民歌，并从事民间音乐研究活动。1939年7月，天风完成《绥远民歌研究》⑦等论著。1945年，安波写了《秦腔音乐概论》，有学者认为这是“第一本由音乐工作者系统整理而成的有关地方戏曲音乐的专门著作”⑧。因此，中国民间音乐研究会对于搜集、保存、整理、研究我国西部地区民间音乐，促使作曲家在创作中大量运用民间音调，形成音乐作品鲜明的民间风格，起到了有力推动作用。

1946年9月15日，吕骥完成《中国民间音乐研究提纲》⑨一文写作。全文包括：一、研究中国民间音乐的目的；二、研究中国民间音乐的原则和方法；三、民间音乐的范围；四、应该研究的问题。文章提纲挈领地概括了上述主要内容。研究目的明确提出：“应该是了解现在中国各民族、各地区流行的各种民间音乐的状况，进而研究其内容与形式的关系，演变过程的历史，从而获得中国民间音乐的一些规律性的知识，以为接受中国民间音乐优秀遗产，建设现代中国新音乐的参考。”在研究原则和方法方面，强调“只有从民间音乐的内容（即人民的生活、思想、感情以及表现这些内容的音乐语言）出发，才能真正了解民间音乐这些形式与技术在他们生活中具

有什么意义（包括美学意义在内）”。同时提出“形式问题与技术问题”、“不应把西洋近代音乐科学中的某些法则和公式当做唯一的准绳或神圣的法则”、“既不应该从狭隘的民族主义观点……也不应该认定中国民间音乐只有落后性、原始性，否定其作为民族音乐遗产的优秀传统的意义和价值”、“不仅要研究它们的共同规律（共性），尤其要注意它们的特殊性、创造性（特性、个性）”等问题。吕骥这篇文章不失为对中国民间音乐收集、整理和研究所具有的指导性理论价值，在中国传统音乐理论领域有着较为全面的总结意义和早期经典理论著作地位。

40年代“山歌社”和“民研会”在大规模搜集、整理与研究民间音乐方面有着重合之处，都重视将民间音乐元素视为音乐创作不可忽视的重要组成部分，使采集民歌成为一股时代性潮流。标志着我国近代音乐文化在转型过程中如何对待外来文明与本国固有文明之间的关系，初步进入一个深入实践和理性思考的阶段。

注释

① 引自王震亚《忆“山歌社”的民歌活动》，《人民音乐》（评论版）2006年第1期，第48页。

② 郭乃安（1920.11.19— ），原名郭肅安，贵州盘县人。1939年毕业于盘县师范。1940年参加教育部第三巡回戏剧教育队任合唱指挥。1941年考入青木关国立音乐院，随江定仙、弗兰克尔学习理论作曲，随杨荫浏学习昆曲和十番锣鼓，毕业后参加中华音乐院工作。1950年调北京文化部艺术处工作，1958年至中国音乐研究所工作，后任研究员。《中国音乐词典》主编之一。主要成果有《民族音乐概论》（通稿）、《音乐学，请把目光投向人》。2002年获第二届中国音乐“金钟奖”的“荣誉奖”及“终身荣誉勋章”。

③ 引自梦月《音乐之子——陈田鹤大师传》，第96页。

④ 戴俊超《国立音乐院“山歌社”及其活动历史回顾》（上），《中央音乐学院学报》2007年第1期，第3—10页。

⑤ 戴俊超《国立音乐院“山歌社”及其活动历史回顾》（下），《中央音乐学院学报》2007年第2期，第49—55页。

⑥ 萧梅《从“民歌研究会”到“中国民间音乐研究会”——延安民间音乐的采集、整理和研究》，《音乐研究》2004年第3期，第5—18页。

⑦ 《绥远民歌研究》(上、下),《新音乐》第4卷第3、4期(1942年4、5月)。

⑧ 乔建中《民族音乐研究领域中的辛勤开拓者——安波》,原载《人民音乐》1986年第3期。见乔建中《咏叹百年》,山东文艺出版社2002年11月第1版,第60—70页。

⑨ 吕骥《中国民间音乐研究提纲》,原载吕骥编《新音乐论文集》(1948),张静蔚《搜索历史》,第301—307页。

80 国乐大师　横空出世

——杨荫浏的国乐思想和《中国音乐史纲》

在近代音乐学领域，堪称“大师级”学者寥若晨星。王光祈和刘天华在民族音乐和音乐史学领域都取得突破性成就与贡献，可惜英年早逝。杨荫浏则是继王光祈、刘天华之后学术成就非凡，又享以天年之学者，在 20 世纪中国传统音乐最后一片肥沃土壤孕育中破土而出。40 年代正是他横空出世、如日中天之时。

图 172　杨荫浏

杨荫浏（1899.11.10—1984.2.25），江苏无锡人。5 岁读经史诗词；6 岁随邻居颖泉小道士学习民族乐器箫、笛、笙和二胡；10 岁随华彦钧学习二胡、琵琶、三弦；11 岁（1910）拜无锡天韵社社长吴畹卿①为师，学习昆曲、三弦；12 岁开始随美国传教士郝路易（Louist Strong Hammond）女士学习钢琴和乐理、和声等西方音乐理论。②有学者曾极富感情色彩地说：“在中国老一代的音乐家中，我不知道还有谁有他这样的福气，在对音乐最感兴趣、最敏感的少年时期，不但衣食无忧，且同时遇到两个老师——一个是东方的道士，老子的弟子；一个是西方的传教士，基督的门徒。一个将老祖宗一代一代传下来的、将东方的伟大思想和民间文化糅为一体的道乐文化精华传之以薪；一个远涉重洋，将人类有史以来

最成功的文明成果遗之于堂！历史的神秘之链让阿炳与杨荫浏环接在一起，而上帝则派来了郝路易。”③ 1920 年杨荫浏在无锡圣公会受洗礼，成为基督教徒。1923 年，他入上海圣约翰大学经济系学习，任该校国乐组组长。1925 年转入上海光华大学学习。期间以英文论著《An Outline History of Chinese Music》(《中国音乐史纲》)获学校英文论文竞赛第一名，初显学贯中西之才华。1926 年因家庭经济困难辍学，在无锡、宜兴等地任中学教员，并从事基督教音乐研究。晚年时他毫不隐讳地说：“我是中国第一个宗教音乐家。”他曾参与编写《普天颂赞》。④“1928 年起我搞了宗教音乐，一搞搞了二十年，宗教方面给我工资也拿到二十几年。基督教音乐是西洋音乐了，《普天颂赞》里边的和声都是我改过的，因为很多西洋的版本女高音声部太高，高 G、高 A，顶多到高 E，我要求降低一点，否则中国教堂唱不了，降低后，我自己配写和声，和声要 transposition，《普天颂赞》里我还用了中国调子。”⑤ 他用琴曲《阳关三叠》曲调改编并填词的四部合唱《三叠离歌》●(1934)(见特选谱例 11)，抒发了人生别离的感怀和传教布道信仰，体现他青年时代的思想倾向。尤其在和中国曲调结合与和声配置方面，对我们了解赞美诗有一定参考价值。

1936 至 1937 年，杨荫浏应邀任北平哈佛燕京学社音乐研究员，同时在燕京大学音乐系讲授中国音乐史。1941 至 1949 年在重庆、南京国立音乐院任教授、国乐组主任，讲授“中国音乐史”和“国乐概论”等课程，并兼任教育部音乐教育委员会委员。其间，1944 至 1948 年还兼任国立礼乐馆编纂和乐典组主任。新中国成立后，任中央音乐学院音乐研究部研究员。1953 至 1961 年任中央音乐学院音乐研究所(后改属中国艺术研究院)副所长。1961 至 1966 年任所长。1979 年后任中国艺术研究院顾问。

杨荫浏于 40 年代在国立音乐院任教时编写《国乐概论》(油印讲义，1943)及《国乐前途及其研究》⑥ 是他国乐思想的集中体现。前者介绍了古琴、琵琶等多种民族乐器的历史沿革、乐器性能、演

图 173　杨荫浏弹古琴

奏技法并附有大量谱例。后者则以十个部分阐明了他的国乐思想,分别是:一、国乐的事实;二、国乐将来地位的前瞻;三、国乐特殊注意的必要;四、音乐在我国的出路;五、国乐研究多方面的准备;六、国乐基础的深度;七、国乐基础的广度;八、国乐园地中的工作;九、各人的责任;十、去取的审慎。杨荫浏认为“国乐范围”,包括纵向的“我国有史以来,凡有音乐价值的记载、著作、曲调、器物、技术等等”和横向的“……与本国音乐发生关系的他国音乐的材料”这样一个广阔时空领域。杨荫浏以一个历史学家视野高度,对“国乐”性质、内涵、广度、深度、过去、未来以及音乐家的责任、态度等等,第一次进行了系统而全面的论述。尤其在论述“国乐”时,始终和“西乐”相联系,提出新国乐创造其实是中西音乐交融的一个过程。这样一种“国乐思想”,言前人之所未言,有着极为重要的理论指导性质。他说:“国乐的独到价值,必须在与世界音乐公开比较之后,始能得到最后正确的估计;国乐的充分发展,必须在与世界音乐经过极度融化之后,才能达到它应有的程度。”“研究国乐,固然不能对于西乐抱不求甚解的态度;研究西乐,也似乎不能对于国乐取不加过问的观点。”“外界的音乐,已随着西洋的文化,渐渐地流注入我们的文化里面,我们有接受的必要。国乐最后有与世界音乐互相融合的必然趋势。”这些,都是杨荫浏在论述中西音乐关系时极为精到的观点。有学者认为,是杨荫浏“将中国音乐界对这一问题的认识,推到了一个不仅是那个时代的最高点,而且具有超出了那个时代的意义”⑦。这样一种富于前瞻性的学术思想,正是建立在他对中国传统音乐和西方音乐都有着深刻认识、辩证思考的基础上,才能

够达到的一种至高理论境界。

杨荫浏在1940年12月21日“日记”中写道：“一个人常会觉得自己着手的一角，是最有兴趣，自己所取的道路，是最有把握；但是，同时，别人在别的方面，正也在有着同样的感觉。各人须要消除主观，解除自己的假设，所给予自己的束缚，随时把自己的视角，向广大的天际放开。”⑧这种宽广博大的胸怀，对于所有从事学术研究的学者而言，依然值得学习与借鉴。

杨荫浏还说：“国乐却待认清了来路，才可以有合理的去路。”“在文化历史中，过去与未来，有着因果的相成，内在因素与未来的成功，发生着交互的作用。”“国乐过去的材料还没有经过整理的阶段，还没有形成清楚而具体的结构，尚难提纲挈领地令人一望而知。过去没有绝对把握得住，现在与将来便绝对谈不到。”只有大师级的学者，对中国传统音乐的认识与见解才会如此鞭辟入里、一针见血，宏观地指出国乐研究的前途与方向。更可贵的是，杨荫浏对国乐的研究，和中国音乐历史研究几乎是同步进行的。《中国音乐史纲》是他在这一时期又一项重要学术成果。

《中国音乐史纲》成书于1944年，由作者在重庆青木关国立音乐院讲授“中国音乐史”课程所编写的讲义的基础上修改而成(油印本)。时年，曾获教育部学术审议委员会举办的1944年度学术奖励二等奖。⑨1952年由上海万叶书店出版。

《中国音乐史纲》采用“提纲分目”体裁，由“引言；一、历史的音乐观；二、上古期；三、中古期；四、近世期；结论；尾声”等七个部分组成，二、三、四为核心部分。全书包括532个小节单元，简要地论述中国音乐历史的发展进程。

“引言”阐述写作宗旨，提出“本书的使命，是忠实介绍中国的音乐史实及与音乐相关的哲学思想”等精要见解。

全书核心部分是作者根据“发生的史实”对中国音乐历史发展进行梳理，勾勒不同历史时期中国音乐基本轮廓特征。书中全面涉

及历代乐种、乐器、乐律、宫调、乐谱、音乐典礼、音乐教育、音乐现象、音韵学与词曲关系等内容。对乐器、乐律与音韵学的论述尤详，列举历代乐律达48种之多，雅乐也占有相当比重。

“结论”部分提出“全部中国音乐史，可以说，是一部民间音乐的发展史，其中民间音乐的发展，常包含着对于外来音乐的吸收与融化”的著名论断。

“尾声”部分论述了历史著作之现实意义：“我们在极端欢迎外来音乐文化的时候，更应当努力探求本国音乐的材料，为两者合理的交融做充分的准备。”

有学者认为：“一般说来，作者晚出的著作总是要比以前的著作更为成熟、更为完美。但只要年资稍深的研究者就会知道，《史纲》的学术价值却有着《史稿》所不能替代的地方。”⑩这部著作具有考据精审的治学特色，学术思维高度凝练。小节单元有短有长，短则寥寥数语，长则数以千言，体现了高度自由的史学体例与史料翔实、考证严谨结合的治史风格。

杨荫浏的治学态度，用他自己最平常不过的一句话来说：“总的问题，我的感觉，至少，学音乐的人，既要懂西洋音乐，又要懂中国音乐。”⑪学贯中西，博古通今，是杨荫浏能够在国乐研究和中国音乐史学研究方面做出巨大贡献的前提与根基。

杨荫浏一生主要著作成果有：《普天颂赞》(1936，合作)、《弦乐定音计述略》(1942)、《中国音乐史纲》(1944)、《定县子位村管乐曲集》(1952)、《阿炳曲集》(1954，合作)、《宋姜白石创作歌曲研究》(1957，合作)、《单弦牌子曲选》(1956，合作)、《苏南十番锣鼓》(1957，合作)、《三律考》(1979)、《管律辨讹》(1979)、《十番锣鼓》(1980)、《中国古代音乐史稿》(1981)等。有学者在美国《民族音乐学》期刊上统计，有关杨荫浏一生所发表的音乐文献有106项之多。⑫学术成就之卓越，无与伦比。

杨荫浏逝世后，海外16位知名中外学者赵如兰(执笔)、周文

中、傅思恩(Hans Frankel)、韩国鐄、李伯曼(Fredric Lieberman)、荣鸿曾等著文悼念。⑬文章最后一段说:

> 中国音乐各方面的研究，杨先生都给我们开了一条领导的路，给我们立了榜样，直到今天，对于中国音乐，很少有人像他研究得这么广、这么深。然而杨先生给我们最重要的教诲是做学问的态度。从他的工作上我们看得出来，一个真正的学者认为社会上一切音乐都是值得我们用最慎重的眼光去研究的。

杨荫浏一生对中国传统音乐的实践与认知，达到了一个时代高度；他的学术眼光与成就，又超越了时代高度。“用最慎重的眼光去研究”，应该是所有音乐学者学习与追求的一种境界。

注释

---

① 吴畹卿(1847—1926)，江苏无锡人，名曾祺。幼年从师惠杏村学习词曲。1875年起任无锡昆曲社曲师长达五十年之久。精通音韵学和琵琶、三弦、笙、笛等民族乐器。演唱昆曲技艺精湛，梅兰芳、杨荫浏等均受教其门下。所传亲笔抄谱4册，《读曲例言》写于光绪七年(1881)。1917年无锡昆曲社改名为天韵社，被推举为社长。

② 《杨荫浏关于音乐问题的一次谈话》(刘再生根据录音记录整理)，《音乐研究》2003年第3期，第24—29页。

③ 田青《杨荫浏与中国宗教音乐》，原载《音乐研究》2000年第1期。见田青《净土天音》，山东文艺出版社2002年11月第1版，第332—364页。

④ 《普天颂赞》是由中华基督教会、中华圣公会、美以美会、华北公理会、华北浸礼会以及监理会联合编印的一本赞美诗集，以《颂主诗集》作底本，约1936年由广学会于上海出版。杨荫浏任编委、编委会总干事。编委会中担任译词、作词、作曲、编曲的音乐家还有周淑安、李抱忱等人。共收入550首圣歌，其中有的采用了中国民歌、古曲以及新创作的曲调。

⑤ 同注②，第25页。

⑥ 杨荫浏《国乐前途及其研究》，原连载于1942至1944年《乐风》，重新发表于《中国音乐学》1989年第4期。见张静蔚《搜索历史》，第268—284页。

⑦ 魏廷格《反思中国现代音乐文化问题的重要历史文献——关于杨荫浏先生〈国乐

前途及其研究〉一文》,原载《中国音乐学》1989 年第 4 期。见魏廷格《魏廷格音乐文选》,第 17—30 页。

⑧ 同注⑥,第 278 页。

⑨ 孙继南编著《纪年》(增订本),第 153 页。

⑩ 郑祖襄《一部仍具学术价值的“旧著”——谈杨荫浏先生的〈中国音乐史〉》,原载《中国音乐学》1999 年第 4 期。见《华夏旧乐新证》(郑祖襄音乐文集),上海音乐学院出版社 2005 年 8 月第 1 版,第 263—277 页。

⑪ 同注②,第 27 页。

⑫ 赵如兰等《悼杨荫浏先生》,《音乐研究》1985 年第 1 期,第 110 页。

⑬ 同注⑫。

§81 创造新的民族化的大众化的音乐艺术

——李凌、赵沨和“新音乐社”

我国近代音乐社团主张与期刊名称往往反映出时代政治气候和意识形态倾向的微妙变化。40年代在国民党统治区文化界产生广泛社会影响的音乐期刊是中国共产党领导下“新音乐社”出版的《新音乐》杂志，标志着时代风向在发生着新的转变。

新音乐社的核心人物是李凌和赵沨。

图 174 李 凌

李凌（1913.12.28—2003.11.3），原名李树连。笔名李绿永、绿永。广东台山人。1927年就读于台山县第一中学，毕业后曾任中小学教师。1938年7月2日到延安，入鲁迅艺术学院美术系，后转入音乐系学习。1938年底进音乐系高级研究班，曾随冼星海学习。后任该院教育处教务科长。1939年10月赴重庆创办、主持新音乐社活动。1941年赴缅甸，与光未然组织抗日演剧队，建立新音乐分社，出版《新音乐》丛刊。1943年回重庆，任中华交响乐团《音乐导报》编辑。1945年到上海，与孙慎创办中华音乐院。1947年赴香港，与马思聪、赵沨创建中华音乐院，任副院长。新中国成立后，曾任中央音乐学院教务处副主任、中央歌舞团团长、中央乐团团长、中国音乐学院院长、中国音乐家协会副主席、《中国音乐》主编等。著作有《新音乐

教程》、《音乐杂谈》(1—4集)、《音乐札记》、《音乐漫话》、《音乐美学漫笔》、《音乐流花集》等多种。2001年被授予首届中国音乐“金钟奖”终身荣誉勋章。

图175　赵　沨

赵沨(1916.11.29—2001.9.1),原名赵孝方,曾用名赵天民、吴福田等。祖籍河南项城,出生于河南开封。1929年考入开封建华艺术学校学习音乐。1930年赴北京,曾与阿甫夏洛穆夫结识,并在其指导下学习俄文与和声学。1935年到南京中央电影摄影厂训练班学习。1938年先后任教于上海两江女子体育专科学校、重庆精益中学。1940年3月起与李凌主编《新音乐》,并发表文章与译著。1941年初,曾参加《黄河大合唱》在重庆首演,独唱《黄河颂》,受到周恩来鼓励。同年经周恩来安排去缅甸一所中学教书,进行抗日宣传,并加入中国共产党。1947年赴香港,与李凌创办中华音乐院。同年赴广州任教于广东省立艺术专科学校音乐系。1948年赴新加坡创办中华艺术专科学校,任校长。新中国成立后,曾在中宣部、文化部有关单位任职。1956至1982年先后任中央音乐学院副院长、院长、名誉院长。曾任中国音乐家协会副主席、国务院学位委员会艺术学科评议组负责人、国家教委艺术教育委员会主任等职。主要著作有《贝多芬和他的九部交响曲》、《诗经的音乐及其他》、《音乐与音乐家》、《赵沨音乐文选》以及多部译著。

1939年10月15日,新音乐社由李凌和林路筹备成立于重庆。李凌在回忆文章中说:“我得到当时(延安)工会主席邓发同志及艾思奇同志的帮助,决定到重庆去,参加‘读书出版社’经理黄洛峰同志发行《新音乐》月刊……最后决定由我和林路同志主编。……我初到重庆时,主要有几个渠道与音乐家联系:吕骥同志介绍我找贺绿汀同志;星海同志介绍我和当时郭沫若同志领导的文委会工

作的赵启海及李广才联系；杜矢甲同志介绍我找在重庆中央训练团音乐干部训练班教钢琴的范继森。而更多的是靠缪天瑞同志联系当时音乐界的上层音乐家。当《新音乐》月刊创刊号出版，黄洛峰同志出资，在一家酒店宴请当时在渝的音乐家，缪天瑞、江定仙、张洪岛、李抱忱、陈田鹤、刘雪庵、李元庆、范继森等人参加。还有沙梅、盛家伦和李广才。这名单是缪天瑞、李元庆和我三个人商定的。”①有的文章作如下介绍：“1939年10月李凌从延安到重庆，拿着冼星海的介绍信找到赵沨，他们组织了‘新音乐社’，创办了《新音乐》杂志……皖南事变后，重庆开始逮捕文化界进步人士。周恩来安排徐迈进、毕朔望、光未然、李凌和赵沨等人撤往缅甸。”②1940年1月，出版《新音乐》月刊，主编为李绿永（李凌）和林路，自1卷4期起（1940年4月），由李凌、赵沨担任主编。

新音乐社宗旨为“接受‘五四’以来新音乐及世界进步音乐成果，以创造新的民族化的大众化的音乐艺术，使它真正能普遍深入大众中，真正能成为抗战建国最有力的武器”③。该社以“新音乐”为旗帜，以建设民族的科学的大众的新音乐为目标。由于形势变化，分散在桂林、昆明、柳州、长沙、上海、广州、香港和侨居仰光、新加坡等地的部分音乐工作者，先后以新音乐分社名义展开活动（如盛家伦担任过《新音乐》主编，吉联抗④1946年春在广州与孙慎、黄力丁一起编辑《新音乐》月刊〈华南版〉等等）。十一年间以《新音乐》、《音乐艺术》、《音乐副刊》、《音乐春秋》、《每月新歌选》等名在各地共出版一百二十余期。该刊发行量最大时曾达25,000—30,000份，成为国统区销售量最大、影响最广的进步音乐刊物，直到新中国成立后于1950年12月终刊。⑤

新音乐社主要做了以下工作：1.出版音乐书刊。除坚持出版《新音乐》月刊外，还编印多本歌集，出版音乐论著《新音乐教程》（李凌、赵沨编著）、《五声音阶及其和声》（王震亚著）、《苏联音乐》（李绿永、赵沨编）等三十余种，对各地音乐界和群众音乐活动起着沟通和联

络作用。2.组织进步音乐演出和群众歌咏活动。如1941年初，由该社领导重庆业余合唱团公演《黄河大合唱》；1946年1月，在重庆举办纪念冼星海音乐会；1948年5月，中华音乐院在九龙组织演出新歌剧《白毛女》等等，在当时民主运动中产生很大影响。3.开展多种形式音乐教育活动，培育音乐干部。如1942年10月成立通讯研究部，以函授教育方式辅导分布各地的音乐工作者进修音乐；以短期或业余教学方式建立学校和训练班、讲习会，如1947年4月在香港成立中华音乐院，1948年在新加坡成立中华艺术专科学校等等，广泛团结音乐界人士，培养一批音乐运动的骨干。这些举措，有力地推进了国统区新音乐运动的开展。⑥

《新音乐》月刊版面设计安排具有大众化、普及化特色。每期均刊载各类创作歌曲以及中国民歌、苏联歌曲等。《每月新歌选》第1期“开场白”说：“要使歌咏运动真能成为争取最后胜利的一支生力军，不是唱唱嚷嚷就可以做得到的。”⑦体现了新音乐社奋斗目标与新音乐主张。《每月新歌选》第3期（1939年12月）还刊有“张曙遗作特辑”6首歌曲。此外，如1946年9月《新音乐》及各种地方版登载歌曲有国统区作品《跌倒算什么》、《古怪歌》、《民主是那样》、《五块钱》等；解放区作品有《延安颂》（初名《古城颂》）、《黄河大合唱》、《准备反攻》、《兄妹开荒》等。还刊登大量关于新音乐的文章，如李凌《新音乐运动到低潮吗？》、《略论新音乐》、《我们应该怎样来理解新音乐运动》、《论新音乐的民族形式》，赵沨《音乐的民族形式》，天风《“救亡歌曲”之外》，孙慎《歌曲的抗战化、中国化、通俗化》，光未然《向着民族新音乐的道路前进》等文，对新音乐的性质、任务与现状以及音乐创作和歌咏运动诸问题进行了广泛探讨，反映了这一音乐家群体的新音乐思想。同时，也刊载李抱忱、马思聪、贺绿汀、缪天瑞、张洪岛等文章与译文，成为40年代我国音乐界最具影响力的音乐期刊。因此，新音乐社的成立与《新音乐》的出版，对于推动抗战时期歌曲创作和中国共产党领导下的新音乐事业发

展做出了重要贡献。

时代思想潮流是不以人们意志为转移的历史发展趋向。当今天重新翻阅各种《新音乐》期刊时，仿佛感受到一个时代脉搏的强烈跳动。无论歌曲或文字，充满着革命的热情和理想。新音乐社出版《新音乐》杂志，从一个侧面反映了中国新的历史时期即将来临。

注释

---

① 李凌《我和缪天瑞同志》，高燕生、刘连捷主编《缪天瑞音乐生涯》，第22页。

② 赵世民《为革命和音乐奔波的一生——音乐教育家赵沨》，向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第695—696页。

③ 《新音乐》第1卷创刊号“编者说明”，1940年1月。

④ 吉联抗(1916.5.16—1989.2.23)，江苏无锡人。原名吉连康。曾在上海中医专科学校学习。1935年和1936年，在上海参加“业余合唱团”和“歌曲研究会”。1937年参加“战地服务团”。1938年加入中国共产党。1940年初随第四军区司令部迁广西柳州。1941年在桂林、柳州等地中学教学。1946年春，转赴广州，与孙慎、黄力丁编辑《新音乐》月刊(华南版)。1946年10月回上海，后返故乡无锡。新中国成立后，曾任上海大中华唱片厂厂长、中央广播乐团副团长、《人民音乐》副主编、中国艺术研究院音乐研究所研究员等职。曾创作《河边草》、《春耕曲》、《五更望夫》等歌曲，著作有《中国古代音乐史料》译注13种。

⑤ 俞玉姿《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷之“新音乐”、“新音乐社”条目，中国大百科全书出版社1989年4月第1版，第758页。

⑥ 同注⑤，第758—759页。

⑦ 《每月新歌选》，林路、龙发济主编(汉口)，1939年5月由新音乐出版社在桂林创刊，第1页。同期载有林路《请音乐家下凡》一文，指出“在艺术的进展中，很多人只片面地看到关于技术这一方面，而忽略了最重要的时代背景，忽略了时代的政治形势。这现象，在音乐界方面表现得更为显著……否则，就算有了两倍的Beethoven、三倍的Mozart，也不过是供奉宫廷，到头来抑郁而死而已！……我们只有随着时代的轮齿前进，才能够启迪未来，才不会把自己陷在泥沟里！”，第2—8页。

§82 世纪性观念意识与美学倾向的碰撞

——两种不同“新音乐”思想的内涵与外延

“新乐”与“旧乐”是一组相对概念。在每一次社会政治、经济发生遽变的文化断层背景下，两者之间分界尤为显著。所谓“文化断层”，实质乃是文化转型。我国近代由古代传统音乐向现代专业音乐创作转型之际，同样产生了一个新的名词——新音乐。

曾志忞早在1904年即提出“新音乐”概念。①此后，这一名词渐渐为音乐界广泛采用。萧友梅曾说：“中国今日之音乐，过渡时代之音乐也。依据进化之原理，本无一日非过渡时代，惟纵考古今，横观中外，从无如中国今日之明显者。”②因此，“新音乐”是历史转型“过渡时代”之称谓。但是，在不同政治倾向、音乐创作流派和美学观念的人们心目中，都有各自不同的“新音乐”。在近代特殊历史条件下，产生了两种相互对立的新音乐思想，表达了他们对中国音乐现状及其未来的主张，并且构成世纪性的碰撞。

在40年代，占主导地位的新音乐思想是30年代“救亡音乐思潮”的延伸与发展。吕骥1936年即提出“新音乐运动”口号，认为“新音乐不是作为抒发个人情感而创造的，更不是凭了什么神秘的灵感而唱出的上界的语言，而是作为争取大众解放的武器，表现、反映大众的生活、思想、情感的一种手段，更担负起唤醒、教育、组织大众

底使命”③。同年,吕骥又对一些抒情歌曲中所谓“感伤主义”进行批判,其中包括对任光与冼星海的批评。他说:“如《迷途的羔羊》主题歌所表现的感伤主义,也决不是新音乐所需要的。因为它不仅没有培养唱者和听众之奋斗的情绪,反而使唱的人和听的人迷惑了在它底感伤之中而不能自拔。”“冼星海先生最近作的一些抒情歌曲当中,也找到同样的反映,这决不是偶然的事情。”这篇文章的结语是:“即使我们今天只有着贫弱的歌声,却坚决地相信明天会有健康的伟大的音乐震动着世界。”④章枚⑤在《1936年新音乐发展的检讨》一文中对吕骥新音乐理论提出批评:“在一般作品上我们也可以看出一种无视一切作曲规则的态度。在一些一鳞半爪的理论上我们也看出这种趋向。比方吕骥先生在《光明》一卷五号内所发表的《中国新音乐的展望》里,虽然大部分很正确地指出新音乐的价值及优点,但(或许是无意的)袒护了新音乐技巧方面的弱点。”⑥并且指出“技巧贫乏”、“粗制滥造”、“旋律的贫乏散乱”、“和声的缺乏及敷衍”、“节拍的无规律”等等是“新音乐”中存在的诸多问题。

“新音乐社”成立后,《新音乐》刊载一系列文章进一步阐明“新音乐”观念,如李绿永(李凌)所概括的“中国新音乐是反映中国现实、表现中国人民的思想情感与生活要求,积极地鼓励组织中国人起来争取建造自己的自由幸福的国家,创造自己的自由幸福的生活的艺术”。新音乐必须具有“反帝反封建的革命内容”,“建立各民族音乐的广泛实践”和“大众音乐”的三个特点。⑦并进一步指出:“‘新音乐’不是标奇,却是立异。”“‘新音乐’与旧音乐不同,主要的不是形式上的而是思想体系上的。”⑧赵沨则为新音乐下了四点定义:“新音乐的创作手法是现实主义的,内容是民族的,形式是民族的”,“新音乐……是大众的,是与革命实践密切联系着的”,“新音乐……批判的接受一切民族永远的优秀遗产。……也包括着‘五四’以来新音乐运动的优秀的传统在内,然而不是国粹主义的复古”,“新音乐武装着西方高度的技术、理论水准,然而不是全盘西

化"等等。⑨更为明确与完善了新音乐思想的内涵实质。同时,三四十年代以吕骥、李凌、赵沨等人为代表的新音乐思想,在音乐创作实践中强调以聂耳与冼星海作品为代表。这样的新音乐思想、理论及其实践,体现了中国共产党领导下的"左联"文艺思想延续至抗日战争时期的文艺方针,留下了鲜明的时代印记。

萧友梅、黄自、陈洪等人提出的"新音乐"概念显然和吕骥、李凌、赵沨等人具有明显的意识形态倾向和美学观念之差异。

黄自早在1934年就提出:"把西洋音乐整盘地搬过来与墨守旧法都是自杀政策。……总之我们现在所要的是学西洋好的音乐的方法,而利用这方法来研究和整理我国的旧乐与民谣,那么我们就不难产生民族化的新音乐了。"⑩文字虽简短,表述的新音乐概念却十分明确。陈洪也说:"为着中国音乐的衰落,所以有着复兴中国音乐的必要,新音乐运动就是为着这种需要而起的。"并且提出两条途径:一是介绍别国良好的音乐;二是制造自己的音乐。⑪将新音乐定位于有别于中国传统音乐、需要借鉴外来良好音乐从而创造符合时代需要的中国音乐。萧友梅晚年对"新音乐"的见解更为深刻。1937年即提出"音乐是精神上的国防的建设者"之著名论断。⑫《音乐月刊》第1期第4号"编者按语"云:"中国新音乐往何处去?这是目下音乐界最严重的问题,近日音乐界诸同志思虑的焦点,恐怕都集中在这问题上面吧……"并请萧友梅解答十个问题。其中第五个问题是:"有人主张,要复兴我国音乐,须先把西洋音乐全盘接受过来,使它与我国文化发生接触,从而产生一种以我国精神为灵魂、以西洋技术为躯干的新音乐。对于这见解,先生有何意见?"萧友梅回答是:"这当然是一种很好的试验,可惜还没有人彻底实行。"这表明他对这种"新音乐"的认同。第十个问题是:"音乐向来被认为奢侈品,尤其是在患难的时代;但我们都相信音乐不是奢侈品,而是一种精神上的必需品。在这国家多难之秋,有何方法可以证明我们的理论,使音乐在实际上为国人所了解?"萧友梅回答是:"在这国难期

内，如环境许可时，应尽力创作爱国歌曲，训练军乐队队长及集团歌唱指挥，使他们在最短时期可以应用出去，方可证明音乐不是奢侈品。关于此种工作如能由政府提倡，更容易发生效力。”⑬强调新音乐在抗战时期特殊的地位和作用。

吕骥、李凌、赵沨等人的新音乐思想，有学者归纳这样四个特征：1.音乐是革命斗争的武器。2.音乐必须为政治服务。3.音乐创作应根植民族传统。4.音乐创作应以声乐为中心。⑭萧友梅、黄自、陈洪等人提出的“新音乐”则有如下四个特征：1.主张借鉴西方音乐的形式、技法进行创作。2.必须创作出具有中国民族风格的音乐。3.不仅限于声乐作品，应当是音乐的一切形式。4.认为音乐不是奢侈品，而是一种精神上的必需品。这样两种新音乐思想构成三四十年代音乐思潮交锋之焦点。两者之间共同点都强调对中国民族音乐传统的继承，不同之处在于前者更为强调音乐的政治作用与阶级利益，后者则强调音乐是一种艺术，重视音乐作为一种文化的存在而应当具备的一切内容形式与社会功能，同时，也强调音乐在抗战时期应当发挥的时代性作用。两者性质区别还是在于“新音乐”政治与艺术之间关系第一性的原则分歧。

中国近代音乐史上关于新音乐思想意识形态倾向与音乐美学观念之差异，本属于学术领域之范畴。但是，在音乐界有时会将学术问题引向政治化斗争的轨道，而且不断升级，愈演愈烈。这样的矛盾与分歧，一直延续到20世纪下半叶的“吕、贺之争”。

注释

---

① 见§9中注⑪。

② 萧友梅《儿童新歌·序》(作于1934年11月4日)，《萧友梅全集·第1卷·文论专著卷》，第652页。

③ 吕骥《中国新音乐的展望》，原载上海《光明》1936年第1卷第5期。见张静蔚编《搜索历史》，第225—229页。

④ 吕骥《伟大而贫弱的歌声——1936年的音乐运动的结算》，原载上海《光明》1936年第2卷第2期。见张静蔚编《搜索历史》，第229—234页。

⑤ 章枚（1912.6.1—1995.2.24），广东佛山人。1921年全家迁居北京。1929年考入税务专门学校，1933年分配至上海海关工作，参加业余合唱活动。1938年随救亡团体至柳州、桂林一带。1940年参加新四军，曾在"鲁艺"华中分院音乐系任教。抗战胜利后，陆续担任华东军区政治部文工团副团长等职。新中国成立后，曾任上海市音协主席、上海乐团合唱队指挥。1954年调北京音乐出版社任副总编辑。1973年任中国艺术研究院编译室主任等职。歌曲作品有《黄桥烧饼歌》等，著作有《名歌唱家论歌唱艺术》等。

⑥ 章枚《1936年新音乐发展的检讨》，《音乐教育》1937年第5卷第1期。

⑦ 李绿永《略论新音乐》，《新音乐》1940年第1卷第3期。见张静蔚编《搜索历史》，第256—261页。

⑧ 李绿永《音乐短笔》，《新音乐》第5卷第4期，桂林立体出版社1943年5月版，第151—152页。

⑨ 赵沨《释新音乐——答陆华柏君》，《新音乐》1940年第2卷第3期。见张静蔚编《搜索历史》，第243—246页。

⑩ 黄自《怎样才可产生吾国民族音乐》，原载1934年10月21日上海《晨报》。见《黄自遗作集》（文论分册），第56—57页。

⑪ 陈洪《新音乐运动与青年音乐家》，《广州音乐》1935年第3卷第4期。

⑫ 萧友梅《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班暨军乐队长养成班理由及办法》，《中国音乐学》2006年第2期，第5—7页。

⑬ 萧友梅《关于我国新音乐运动》，《音乐月刊》1938年第1卷第4号。见《萧友梅全集·第1卷·文论专著卷》，第679—680页。

⑭ 冯长春《中国近代音乐思潮研究》，人民音乐出版社2007年10月第1版，第347—361页。

§83 土洋结合　各显其长

——延安的秧歌剧与钢琴、管弦乐创作

多元化音乐创作是音乐艺术的生命。40年代延安音乐家群体音乐创作由于各自思想倾向、审美观念与创作功底的差异，也显示了不同创作体裁、题材与风格的追求。1942年毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》，成为中国共产党文艺理论不可动摇的基石，对于延安音乐创作产生重要影响，同时，也有着深远历史意义。

1942年5月，在延安整风运动（反对主观主义、宗派主义和党八股）基础上，毛泽东决定召集一次文艺座谈会，由毛泽东及当时中共中央宣传部部长凯丰①主持，一个月中开了三次大会。5月2日下午在杨家岭中共中央办公厅会议室开第一次会议，共有文艺界代表百余人参加。毛泽东首先作了动员报告，即《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）中“引言”部分，指出：“我们今天开会，就是要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争。”萧军、何其芳、李伯钊、丁玲、艾青等都做了发言。5月16日召开第二次会议，全天进行大会讨论，争论十分激烈。“有人提出文艺的基本出发点是人类之爱；有人认为人性是文艺的永恒主题；有人说还是杂文时代需要鲁迅笔法；有人提出文艺和政治都是为人民大众谋福利，为大多数的劳苦的人类而奋斗，彼此殊途同归；

有人说学习马列主义辩证法，老是觉得影响创作情绪……”② 毛泽东到会听取大家意见，把每个同志的发言要点与有争论的问题都一一记了下来。5月23日下午召开了第三次会议，毛泽东做总结，就是《讲话》的“结论”部分。延安文艺座谈会召开背景是“抗战进入相持阶段后，抗战初期的热情，在一些人身上有所减退，1940年到1942年，边区的音乐运动出现了暂时的曲折，主要是脱离群众，疏远现实，热衷于关门提高技术。……‘鲁艺’所在地桥儿沟的老乡，曾经形象地编了个顺口溜：‘戏剧系装疯卖傻，音乐系呼爹叫妈（指练声），美术系不知画的是啥’”③。因此，毛泽东在“结论”部分说：“我们讨论问题，应当从实际出发，不是从定义出发。……我们是马克思主义者，马克思主义叫我们看问题不要从抽象的定义出发，而要从客观存在的事实出发，从分析这些事实中找出方针、政策、办法来。”同时指出：“我们的问题基本上是一个为群众的问题和一个如何为群众的问题。”所以，在“结论”部分着重强调了“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的”。“中国的革命的文学家和艺术家，有出息的文学家和艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人、一切阶级、一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学的和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”④《讲话》还涉及“普及和提高”、“文艺界统一战线问题”、“文艺批评”和“整风运动”等问题。1943年10月19日，延安《解放日报》全文公开发表《讲话》。10月20日，党中央发出通知说：《讲话》“是中国共产党在思想建设、理论建设的事业上，最重要的文献之一，是毛泽东同志用通俗语言所写成的马列主义中国化的教科书。此文件决不是单纯的文艺理论问题，而是马列主义普遍真理的具体化，是每个共产党员对待任何事物应具有的阶级立场，与解决任何问题应具有的辩证唯物主义、历史唯物主义思想的典型示范”⑤。参加延安文艺座

谈会的文艺家中，从事和曾经从事音乐工作的有13人：吕骥、向隅、唐荣枚、杜矢甲、张贞黻、瞿维、任虹、李元庆、潘奇、寄明、李丽莲、金紫光、张寒晖。此外，据当事者回忆，应该还有郑律成、李焕之等人。⑥

《讲话》发表后，成为解放区文艺工作者进行文艺创作的方向与指南针。有著作认为：“……对文学的艺术性的要求仅仅是为了更好地为政治服务。这是毛泽东作为无产阶级政治家，在特定的以政治为中心的历史条件下，对文艺问题思考的结论，也是《讲话》的特色。但关于文艺为政治服务的提法，以及在文艺批评中实行政治标准第一、艺术标准第二的提法，实际上还是将两者割裂开来。因为不能从艺术的体现之外去要求社会的政治的价值，而单纯强调文艺服务于政治，也容易导致公式化、概念化，导致‘写中心’、‘唱中心’的狭隘的偏向……在建国以后，《讲话》的一些本来只适用于特殊历史条件下的结论被任意引申推广，就难免产生了某些偏颇。”⑦对《讲话》进行了历史回顾与反思。

在延安文艺座谈会后不久，延安音乐家在面向工农兵群众、深入生活、向民间音乐学习过程中，1943年春节前，为配合拥军优属、拥政爱民活动，“鲁艺”领导提出组织一支综合文艺宣传队，采用群众喜闻乐见形式，上街向群众进行宣传。于是，由一百多人组成的“鲁艺秧歌队”走上街头。秧歌队中既有穿插花鼓、舞狮、旱船、推小车、霸王鞭、说快板等丰富多彩的传统民间歌舞说唱形式，内容又紧密反映当时社会现实生活，受到广大群众的热烈欢迎。许多群众往往从这一演出场地跟着秧歌队到那一演出场地观看演出。鲁艺秧歌队的王大化、李波表演采用陕北民歌《打黄羊》编写的《拥军花鼓》(安波填词)曲调更是家喻户晓，极大地推动了秧歌运动的开展。据1944年统计，全边区的秧歌队已有近千个之多，观众人数达八百万人。

在秧歌运动基础上，产生了著名秧歌剧《兄妹开荒》。秧歌剧是一种以民间秧歌为主体、有情节的新型小歌剧形式，其歌唱部分吸

收群众喜爱的民间小调，地方戏曲中的眉户、道情、陕北民歌等。剧情较为简单，只有两三个角色。主题集中，反映了边区人民大生产运动、参军、学文化、减租斗争等丰富多彩生活，受到广大群众欢迎。《兄妹开荒》是第一部秧歌剧。王大化、李波、羊路由编剧，羊路由作词，安波⑧作曲。描绘一对兄妹在开荒中竞赛、逗趣，情节健康、活泼，曲调具有浓郁地方色彩，载歌载舞的秧歌表演和用当地方言的说唱，都成为这部秧歌剧的重要特色。《向劳动英雄们看齐》♪是《兄妹开荒》的终场曲，当时延安曾出现万人空巷争相观看《兄妹开荒》的盛况。

《兄妹开荒》带动并涌现出一批秧歌剧，如《牛永贵负伤》（周而复、苏一平曲）、《一朵红花》（周戈曲）、《夫妻识字》（马可曲）、《减租会》（刘炽曲）等优秀秧歌剧作品纷纷出现。据统计，1943 至 1945 年间，延安地区创作的秧歌剧有近两百个之多。

40 年代延安音乐家群中，音乐创作除建立在民间歌舞形式基础上的秧歌剧外，还产生了借鉴西方音乐形式的优秀作品，如瞿维钢琴曲《花鼓》和贺绿汀管弦乐曲《晚会》♪、《森吉德玛》。

钢琴曲《花鼓》，瞿维⑨作于 1946 年。乐曲采用《凤阳花鼓》为素材，通过歌舞场面的描绘，表现劳动人民翻身解放的喜悦心情。在写作手法上，将歌唱性的主题与锣鼓节奏、复调与主调、功能和声与非功能和声自然结合起来。“民间锣鼓”中引进三连音节奏及三度关系转调；中段结束后，还有复合和弦的因素，将中国的节日气氛融合得浑然一体。《花鼓》是反映新的时代风格的第一首钢琴曲。这样一种精神气质，标志着中国钢琴曲的一种新的创作境界，在我国钢琴史上有着特殊的地位和意义。⑩

贺绿汀 40 年代创作的《晚会》和《森吉德玛》，堪称我国近代管弦乐小品的典范之作，体现了作者独特的创作个性与风格。《森吉德玛》（1945）根据内蒙古鄂尔多斯一带同名民歌为素材，乐曲基本上保持了原民歌旋律与落音特点，结构为重复性的四个乐段。配器

精致，采用线条性手法的对位处理形成此起彼伏效果。全曲慢板和快板两个部分在节奏、速度、配器等各方面形成鲜明对比，将草原连绵辽阔的抒情意境和欢快跳跃的奔放情绪抒写得极为出色。《晚会》（1949）本是作者1934年创作的一首钢琴曲，原名《闹新年》，后乐谱丢失，作者根据记忆将其中一段旋律最先在重庆写成管弦乐《晚会》，到延安后又重新谱写定稿。作品结构短小紧凑，旋律优美，旋法具有民族调式和民间音乐的特色，并创造性地运用了中国民间锣鼓的节奏，音色富于变化，多声部复调采用平行进行手法。两个大段落之间衔接自然，调式转换自如，有着一气呵成的效果，在高潮中结束。贺绿汀还将他先后创作的《序曲》、《大世界》、《荒村夜笛》、《山中新生》、《森吉德玛》、《晚会》这6首作品，命名为《管弦乐组曲》。

音乐创作是一种个性化极强的艺术。从延安音乐家群体创作秧歌剧、歌剧《白毛女》和钢琴音乐、管弦乐作品“土洋结合”的多种音乐形式中，人们期待着中国音乐的多元化发展道路。《讲话》在当时历史条件下对于延安地区音乐创作起到了重要推动作用。

注释

---

① 凯丰（1906—1955），原名何克全，江西萍乡人。1930年毕业于苏联莫斯科中山大学。回国后于1933年任少共中央局书记。后任共青团中央局书记。1937年当选中央政治局委员。1938年起历任中共中央宣传部副部长、代理部长。1949年后任中共中央宣传部副部长、中共中央马列主义学院院长。

② 《延安文艺座谈会上的激烈争论》，《齐鲁晚报》2007年10月9日B7版，摘自朱鸿召著《延安日常生活中的历史》。

③ 向延生《延安文艺座谈会的前前后后》，《中国音乐》1982年第2期，第1—4页。

④ 毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》（四卷本）第三卷，人民出版社1991年6月第2版，第847—879页。

⑤ 同注③。

⑥ 向延生《哪些音乐家出席了延安文艺座谈会》，向延生《乐苑史迹》（音乐学研究文集），山东文艺出版社2002年11月第1版，第404页。

⑦ 钱理群、温儒敏、吴福辉《中国现代文学三十年》(修订本),北京大学出版社1998年7月第1版,第353—356页。

⑧ 安波(1915.10.22—1965.6.18),原名刘清禄,山东牟平县人。1937年入陕北公学学习。1938年入“鲁艺”音乐系学习,后任“鲁艺”编译处编辑、“鲁艺”教务处科长、“鲁艺”音乐研究室研究员等职。1947至1949年任冀察热辽联大鲁迅艺术学院院长。1949至1950年任东北文工团团长。新中国成立后曾任辽宁人民艺术剧院院长,驻越南、缅甸专家,辽宁省文化部部长等职。1964至1965年任中国音乐学院院长。主要作品收入《安波歌曲集》和《安波音乐作品选》。主要论著有《秦腔音乐》、《秦腔音乐概述》等,出版有《安波纪念文集》。

⑨ 瞿维(1917.5.9—2002.5.20),原名瞿世雄,江苏常州人。1933年入上海新华艺术师范学校师范系。1935年毕业后,曾任中小学教师。1938年11月赴重庆工作。1939年赴陕西宜川民族革命艺术学院任音乐系主任。1940年赴延安任鲁迅艺术学院教员兼音乐工作团研究科长。1945年任东北鲁迅艺术学院音乐系主任等职。1952年至北京中央电影部门工作。1955年赴苏联柴科夫斯基音乐学院作曲系学习,师从巴巴扎年。1959年毕业后任上海交响乐团创作员。1980年后担任中国音乐家协会及上海分会的领导职务。代表性作品有歌剧《白毛女》(1945,合作)、钢琴曲《花鼓》(1946)、《G大调弦乐四重奏》(1957)、交响诗《人民英雄纪念碑》(1959)、《荷花舞》(1979)、管弦乐叙事诗《红娘子》(1980)、《草原风光》(1981)等。

⑩ 魏廷格《论我国钢琴音乐创作》,魏廷格著《魏廷格音乐文选》,第112页。

§84 探索西方歌剧民族化道路

——我国第一部大型民族歌剧《白毛女》

一个民族接受外来文化，往往有一个排异——适应——认同的过程。歌剧是西方音乐一种以美声歌唱为主体的综合性艺术形式，创作与表演程式具有西方文化背景的鲜明特征。我国作曲家一直在探索着中国歌剧的创作模式。1945年，在小型“秧歌剧”基础上，在向中国共产党第七次全国代表大会（以下简称“七大”）献礼思想指导下，延安音乐家终于创作出我国第一部富有民族特色的大型新歌剧——《白毛女》。

“七大”召开前夕，“鲁艺”准备创作排练一部大型歌剧向“七大”献礼。当时民间广泛流传“白毛仙姑”的传奇故事。1944年9月左右，由邵子南写出《白毛女》初稿，马可①、张鲁②开始为其中十多场戏配乐。1945年1月，在张庚领导下，组成歌剧《白毛女》剧本新创作组，成员除王彬、邵子南外，增加贺敬之。后在修改中产生分歧，邵子南宣布退出写作组，增加丁毅。剧本由贺敬之执笔（最后一场以及后来全剧的修改则由丁毅执笔）。导演后改由王大化、舒强担任。《白毛女》曲作者增加了瞿维、向隅和李焕之③（1950年歌剧《白毛女》在北京修订时，马可、陈紫④与刘炽担任了音乐修订工作；同年，瞿维担任影片《白毛女》的作曲）。⑤因此，歌剧《白毛女》的创作及不断完善过程，是延安作曲家群体集体智慧的结晶。

歌剧《白毛女》的创作，是一个不断加工、提高的过程。在排出三幕后，“延安文艺界著名人士塞克、萧军、艾青、鲁藜等应邀观看后曾出了一期墙报，批评《白》剧不像歌剧，不像戏剧，是话剧加唱，不中不外，不伦不类云云，表述了不同意见。但是周扬⑥鼓励剧组：不要怕批评，要大胆探索”⑦。经过大半年努力，《白毛女》剧组终于在“七大”前夕完成了创作与排练任务。

五幕歌剧（原为六幕）《白毛女》内容反映了“旧社会把人逼成‘鬼’，新社会把‘鬼’变成人”的重大题材。叙述贫苦农民杨白劳被地主黄世仁逼债自杀，女儿喜儿被抢占，后逃入深山，变成“白毛女”；八路军解放杨各庄后斗倒地主、喜儿重获新生，与大春团圆的悲欢离合故事。作品深刻表现了中国社会变革中农村的基本矛盾，即地主和农民两个对立阶级的斗争。鲜明地塑造正面人物如杨白劳（意为白白地劳动）、喜儿（白毛女）、大春和反面人物黄世仁（四川话谐音“枉是人”）、黄母及狗腿子穆仁智（四川话谐音“没人智”）的形象，将农民的善良、痛苦与斗争精神和地主的奸险、狠毒、残忍形象进行了典型化艺术处理。歌剧《白毛女》在强调阶级斗争与政权交替的历史背景下有着特定的思想意义和社会价值。

歌剧音乐对于人物形象塑造起着决定性作用。在民间音调基础上吸收西方歌剧音乐性格化和戏剧化的创作经验，以人物主调贯穿发展手法塑造音乐形象。如张鲁根据河北民歌《小白菜》为素材写作《北风吹》●，用农村妇女上坟哭腔音调写作《刀杀我，斧砍我》；马可根据山西秧歌《拣麦穗》创作《十里风雪》、《老天杀人》等著名唱段。反面角色黄母的音乐用昆曲音调和河北妇女诵善书调，过门用五台山佛教音乐，表现其表面念经信佛、内心阴险狠毒的性格。黄世仁则套用秦腔中丑角三花脸表演样式突出他轻佻、放荡面目。尤其歌剧音乐中运用河北梆子等激昂音调创作《我要活》、《他们要杀我》●等大段唱腔表现喜儿的斗争情绪和反抗性格非常成功。因此，《白毛女》音乐主要是建立在河北、山西等地民歌和山西梆子、河

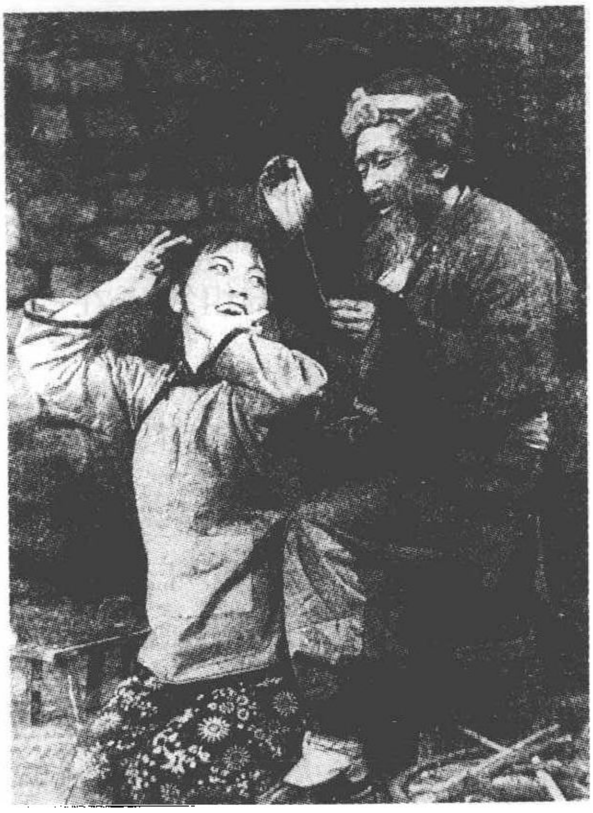


图 176　歌剧《白毛女》剧照（王昆饰喜儿，张实维饰杨白劳）

北梆子、秦腔等戏曲音乐基础上，并运用板腔变化手法使得曲调具有人物性格化特征，以此塑造了不同特点的人物形象。

《白毛女》还成功地采用西方歌剧的合唱、重唱和间奏曲等形式。如瞿维写作《太阳出来了》⑦、《千年的仇要报》等合唱曲在表现群众性场面和作品气势方面有着很强感染力。向隅、瞿维写作的间奏曲与过场音乐，也成为歌剧中不可分离的重要环节。这些都是歌剧《白毛女》作者尝试运用和声、复调等多声部的音乐思维手法，来加强情节的抒情性、戏剧性与冲突性的效果，在歌剧表演中起到了很好的烘托性作用。

歌剧《白毛女》于 1945 年 5 月底在延安中央党校礼堂首演。在一个多月的时间里，连续演出三十多场。许多老乡从数十里外赶来观看演出。喜儿主要由王昆扮演。向隅任指挥。乐队为中西混合伴奏形式，计有笛子、板胡、唢呐、三弦、二胡、高音板胡、京胡、小钹、板鼓、堂鼓、大锣和小提琴（2 名）、中提琴、大提琴、曼陀林等中西乐器，由 16 名乐手组成。如马可演奏板胡、唢呐，陈紫敲大锣，李元庆⑧拉大提琴等，都说明延安音乐家在当时因陋就简，满腔热情地创造着中国的新型歌剧。因此，《白毛女》开辟了一条探索西方歌剧民族化的道路，是近代具有里程碑意义的一部歌剧作品。

1945 年 4 月 23 日至 6 月 11 日，中国共产党第七次全国代表大会在延安召开期间，毛泽东、刘少奇、朱德、周恩来等中央首长都观看演出，对歌剧《白毛女》表示了肯定与赞赏。“次日。中央办公厅

就派人来传达了中央书记处对该剧的意见：一、这个戏是非常适合时宜的，主题好；二、艺术上是成功的，情节感人；三、黄世仁的罪恶大，应当枪毙……第二天演出时，就改为区长在全剧结尾时宣布判决黄世仁死刑，拉下去立即执行。”⑨进一步强化了阶级斗争观念与色彩。因之，歌剧《白毛女》是毛泽东在《讲话》中提出“要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分”文艺思想的直接产物。这一切，都预示着中华人民共和国成立后现代音乐发展将展示的前景。

《白毛女》既是我国近代歌剧创作走民族化道路最具影响的一部作品，在创作思想方面也是遵照《讲话》提出“政治标准第一”的直接体现。这样一种文艺作品内容与形式在特定时代中产生的错综复杂关系以及在舞台上激化社会矛盾的倾向，其现实意义与历史价值有待于在史学研究实践探讨中加以检验。

注释

---

① 马可（1918.6.27—1976.7.27），江苏徐州人。1935年入河南大学化学系，开始自学作曲。1939年赴延安，在“鲁艺”工作，并随冼星海进修作曲。1948年在东北任鲁艺文工团副团长。新中国成立后长期在北京工作。1964至1976年任中国音乐学院副院长，兼任中国歌舞剧院院长。主要作品有《南泥湾》、《咱们工人有力量》等七百余首歌曲，秧歌剧《夫妻识字》和歌剧《白毛女》、《小二黑结婚》中的主要作曲者。著作有《中国民间音乐讲话》等。

② 张鲁（1917.12.8—2003.9.18），生于河南洛阳。1931年入山西太原成成中学，曾任小学教员。1938年赴延安，在鲁艺实验剧团工作。曾为冼星海秘书。1940年考入“鲁艺”音乐系学习三年作曲。1945年后任华北联合大学音乐系教员。新中国成立后于1954年到中央音乐学院作曲系干部进修班深造四年，后任中央歌舞团团长，曾遭厄运被开除党籍。1979年平反，恢复党籍。主要作品有《有吃有穿》、《王大妈要和平》、《白毛女》（合作）等。

③ 李焕之（1919.1.2—2000.3.19），原籍福建晋江，生于香港。1936年入上海国立音专，师从萧友梅学习和声半年。1938年赴延安“鲁艺”音乐系，1939年毕业后留校任教，同时从冼星海学习作曲与指挥。1940年后主编《歌曲》和《民族音乐》。1945至1949年任华北联大文艺学院音乐系主任。新中国成立后曾任中央音乐学院音乐工作团团长，中央歌舞团艺委会主任、艺术指导，中央民族乐团团长、名誉团长，中国音乐家协会副主席、主席等职务。主要作品有管弦乐曲《春节序曲》

(1956)、《汨罗江幻想曲》(1981),歌曲《社会主义好》(1957),歌剧《白毛女》(合作)等。著作有《歌曲创作讲座》等。

④ 陈紫(1919.3.21—1999.6.10),生于广东惠州。原名陈先艺,字子树。读中小学时对音乐产生浓厚兴趣。1935 年在北京曾随梅百器的学生、盲人音乐家王湘元学习声乐。1939 年到延安,成为“鲁艺”音乐系第三期学员,随冼星海学习指挥与作曲。毕业后留鲁艺音乐工作团(后改音乐教育室)工作。除参加《白毛女》创作外,还先后创作了《永安屯翻身》、《复仇》、《刘胡兰》、《小二黑结婚》、《窦娥冤》等多部歌剧。新中国成立后曾担任中国歌剧舞剧院副院长、艺术顾问等职务。

⑤ 向延生、朱萍《歌剧〈白毛女〉在延安的创作与排练——纪念歌剧〈白毛女〉创演 50 周年》(上、下),分别见《人民音乐》1995 年第 8 期第 4—7 页及第 9 期第 14—16 页。

⑥ 周扬(1908—1989.7.31),原名周起应,湖南益阳人。1927 年参加共产党。次年在上海大夏大学毕业后去日本留学。1931 年回上海,参加并领导革命文艺运动。1932 年任中共上海中央局文委书记、左联党团书记、《文学月报》主编等职。1937 年到延安,曾任陕甘宁边区教育厅厅长、鲁迅艺术文学院院长、延安大学校长。新中国成立后曾任中共中央宣传部副部长、文化部副部长、中国文联主席、中国作协副主席、中国科学院哲学社会科学部委员、中国社会科学院副院长、中共中央委员、中纪委常委、中顾委委员等职。译著有《安娜·卡列尼娜》、《生活与美学》,出版有《周扬文集》(五卷本)。

⑦ 吴学文、丁山《与民族民间音乐的不解之缘——作曲家张鲁》,向延生主编《中国近现代音乐家传》(2),第 777 页。

⑧ 李元庆(1914.8.15—1979.12.2),原籍浙江杭州,出生于北京。原名李健,笔名有怀玉、袁青、袁里、孟勇、方矢等。1929 年随母亲回杭州定居,1930 年毕业于杭州私立安定中学。后入西湖艺专音乐研究会,向李树化学习钢琴。1931 年 9 月考入国立音专理论作曲组选科。因家庭困难退学回北平。1932 年秋考入北平京华美术学院音乐系。1933 年初,考入国立杭州艺术专科学校音乐组。先后随外籍音乐家 Prokpenuk 和 Shusnanik 学习大提琴。1935 年任江西省“音教会”管弦乐队大提琴师,并协助缪天瑞出版《音乐教育》编务工作。1939 年经上海至桂林,在广播电台管弦乐队工作,1940 年 2 月赴重庆,6 月加入“中华交响乐团”。1941 年 10 月到延安,担任“鲁艺”音乐系教员。新中国成立后,曾任中央音乐学院研究部主任、民族音乐研究所副所长、中国音协民族音乐委员会副主任、中国艺术研究院音乐研究所所长等职。见刘东升《一片丹心为音研——音乐学家李元庆》,向延生主编《中国近现代音乐家传》(2),第 464—475 页。

⑨ 张庚《回忆〈讲话〉前后“鲁艺”的戏剧活动》,《戏剧报》1962 年 5 月号。

§85 此曲只应天上有 人间哪得几回闻

——华彦钧与《二泉映月》

中国传统音乐之神奇无处不在。一个流浪街头的盲艺人创作的乐曲能够享誉世界，传于不朽，体现中华民族传统音乐神韵与功力，只有真正把握中国音乐精髓的人，才能达到出神入化的境界。华彦钧创作的《二泉映月》①就属于这样“神奇”的音乐作品。

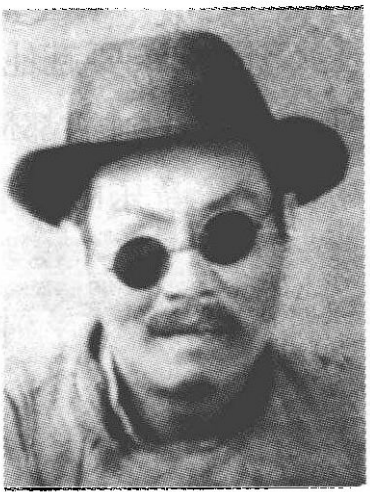


图 177　华彦钧

华彦钧（1893.8.20—1950.12.4），江苏无锡东亭小四房人。父亲华清和是无锡雷尊殿当家道士，号雪梅，善于演奏各种民族乐器，以琵琶最精。华彦钧自童年起即随其父学习音乐技艺，13 岁时已经学会琵琶、二胡、笛子等多种乐器，18 岁时被公认为道观中最出色的人才。35 岁时因目疾而双目失明，从此离开道门，流浪街头，成为一个纯粹以卖艺度生的民间艺人，人们叫他瞎子阿炳。他戴着一副黑玻璃眼镜，胸前、背上挂着胡琴、琵琶等乐器，手里拿着三片竹片，常在无锡崇安寺、盛巷、光复门、光复桥一带卖艺，不仅演奏乐器，而且自编自演说唱新闻，很受当地群众欢迎。“阿炳能在胡琴上模仿鸡鸣狗吠、各种禽鸟的歌声，男女笑哭叹息和用无锡土白讲话的声音。但这些，都不是他自己所重视的。他以为这些玩意儿，不能算作音乐，讲不上什么好坏，只能偶然用来‘凑凑趣儿’；在他所认为

‘音乐内行’者中间，他是不愿意弄这些的。……他说：‘我希望你赏识的，是功夫（指技术）和神韵（指表达力量）啊！’从这，可见他对自己的演奏，一向取着非常严肃的态度。”①阿炳作为一个民间艺人，他的音乐属于“非物质文化遗产”范畴。《二泉映月》等作品所以能够被保存下来，跟杨荫浏等人的及时抢救、发掘有着重要的关系。

杨荫浏和华彦钧两人相识于清朝末。杨荫浏童年时代阿炳就当过他的老师。他说：“阿炳是我的老师，……教了我一年，以前学过的调子都能搬到琵琶和三弦上去弹。阿炳教了我二胡、琵琶、三弦，至少我会了不少调子、牌子曲等等，像《欢乐歌》这些东西。那年我 11 岁，他 17 岁。”“阿炳的东西多得很。阿炳年轻的时候教过我，他变成瞎子以后我又教过他。……我跟吴畹卿学过琵琶，会弹大套，阿炳不会，我就摸着他的手告诉他《将军令》怎么弹，还弹给他听。……1946 年，无锡的道士要到上海去演奏，请我去帮他们排练，因为调子怎么奏法，我都比他们各个道士懂，排练了两个上午。阿炳来听，同里道士不让他听，要赶他走，我不让他走，还倒茶给他喝，他就在旁边听。他们的调子阿炳都懂的，像十番锣鼓啊，他都懂。”②因此不妨说，是中国传统音乐的无形纽带把他们两人的终生缘分联结在了一起。

图 178　曹安和演奏琵琶

1950 年夏，当时在中央音乐学院音乐研究所工作的杨荫浏、曹安和③去无锡请阿炳演奏并录音。阿炳说：“我不奏音乐已经有两年了，我的技术荒疏了，我的乐器也都破坏得一件都不能用了。”他又说：“我荒疏太久了，让我练上三天，再演奏吧！”于是他们为阿炳从乐器店借一把新的胡琴，曹安和把自己的琵琶借给了他。阿炳又拉着胡琴、弹着琵琶在街头出现三天。杨荫浏他们用当时最先进的“钢丝录音机”为阿炳录下

二胡曲《二泉映月》、《听松》、《寒春风曲》和琵琶曲《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》6首乐曲。人们惊叹于阿炳演奏在完全荒废了两年，仅仅在街头练习三天，就有如此精湛的技艺与功力。录音之后，阿炳提出要和杨荫浏合奏一曲《三六》。杨荫浏说：“那次，他在胡琴上拉出各种花腔的变化，要我用琵琶追着他的演奏进行。合奏完了，他感到十分的痛快，说：‘可惜我们不大容易会面啊！’真的，我们的会面，以《三六》开始，也是以《三六》为结束，从那一次以后，我就不再看见他了！”④杨荫浏对华彦钧音乐的抢救不是一种偶然现象，而是对传统音乐价值的深刻认识和对民间艺人命运的高度关注。阿炳由于深厚道教音乐文化底蕴和长期生活在社会底层的民间音乐语境中，据传会演奏好几百首民间曲牌。他答应在1950年寒假或1951年暑假再去给他录音。可惜，1950年12月阿炳突然吐血身亡。阿炳的音乐也随着他的去世而一起消失殆尽。

华彦钧留下的6首乐曲是中国传统音乐的宝贵财富。这些音乐作品中渗透了我国民间音乐的精髓和神韵。正如杨荫浏先生所说：“阿炳在大约近三十年的道家生活中，对民间音乐，已经有了相当广泛，而且相当深刻的修养。”阿炳自己也说：“几十年来我听了什么使我喜爱的音乐，不问能教的是谁，我都跟他学；教过我一曲两曲的人太多了，连我自己都无法记得；若讲幼年时代，曾长期教过我的，就只是华雪梅一人而已。”⑤

民间音乐传承的链条如果缺少其中任何一个环节，将很难在社会上保存下来。阿炳的传承与创新，杨荫浏的发掘与抢救，是我国近代“非物质文化遗产”保护工作的典型事例，也是音乐学家与民间艺人合作关系的典范。华彦钧《二泉映月》一曲（阿炳自己称之为《依心曲》），是他一生感情的真实流露，甚至是我国传统音乐所体现出的一种“灵魂”的歌唱。阿炳的演奏，一个曲调可以有无数次完全不重样的“变奏”，把中国音乐单音体系变化的美感推到极致，这正是中国传统音乐的魅力。华彦钧是我国传统音乐处于历史性交替时代铸

造出来的一位民间音乐家。《二泉映月》则是他在中国传统音乐功底基础上呕心沥血创作出来的一首千古绝唱。

中国传统音乐的价值越来越为世界所认同。一个民间艺人能够创作出为国际乐坛所公认的名曲,其意义已远远超越乐曲本身,证明我国传统音乐是一座无比丰富的音乐文化宝藏,对作曲家的音乐创作也有着重要启示作用,它将越来越焕发出中国音乐的神韵。这样一笔宝贵的音乐遗产,值得引起人们高度关注。

注释

---

① 杨荫浏《阿炳小传》,中国艺术研究院音乐研究所编《阿炳曲集》(线谱版),人民音乐出版社 1983 年 4 月第 1 版,第 1—4 页。

② 《杨荫浏关于音乐问题的一次谈话》(刘再生记录整理),《音乐研究》2003 年第 3 期,第 24—29 页。

③ 曹安和(1905.6.3—2004.12.4),江苏无锡人。1919 年起先后在无锡女子师范、竞志女子中学读书,期间向表兄杨荫浏学唱昆曲,自学琵琶。1924 年报考北京女子师范大学音乐系,由萧友梅主考录取。随刘天华学习琵琶、嘉祉学习钢琴。1929 年毕业于更名后的北平大学女子文理学院,留校任教。1937 年回无锡,后至上海,1941 年抵重庆,9 月起任国立音乐院副教授、教授,担任昆曲、琵琶和笛子教学。1946 年随国立音乐院迁南京。新中国成立后任中央音乐学院中国音乐研所研究员。1975 年担任中国艺术研究院音乐研究所顾问。早年曾参加无锡"天韵社"活动,后与杨荫浏合编《关汉卿戏剧乐谱》、《〈西厢记〉四种乐谱选曲》、《单弦牌子曲选集》等著作;完成《现存元、明、清南北曲全折曲谱目录》,将《弦索十三套》译成五线谱、简谱两种谱式出版。为我国传统音乐的教学、演奏、研究付出了一生心血。

④ 同注①。

⑤ 杨荫浏《阿炳技艺的渊源》,中国艺术研究院音乐研究所编《阿炳曲集》,第 9—11页。

86 从“文化沙漠”到“文化绿洲”

——港澳台近代音乐概况之一

中华民族是屹立于世界东方的伟大民族。现代中国版图包括内地和香港、澳门、台湾地区。一部中国近代音乐史，内地自成体系；港澳台地区由于历史原因曾分别受英国、葡萄牙和日本殖民统治文化影响。但是，港澳台地区始终是中国领土，和中国传统文化有着血肉相连渊源关系，历来属于中国文化的组成部分。

香港得名于“香江”，位于珠江口外，原属广东省新安县。鸦片战争后，1841 年 1 月 25 日，英国殖民者将英国国旗插于香港岛，并举行正式占领仪式；1842 年 8 月 29 日签订《南京条约》，清政府将香港割让给英国，当时香港岛人口为七千余人；1858 年签订《北京条约》，中国再次割让九龙半岛给英国；1895 年英国又获得“新界”九十九年租借权，从 1898 年 7 月 1 日计时。此后，九龙、新界和香港岛统称香港(Hong Kong)。“自 19 世纪末以来，在西洋文化大量渗入的同时，香港的中华文化同时得以保存，开始形成华洋杂处、中西并存的格局。”① 目前香港人口有六百六十余万人，96%为中国人。1997 年 7 月 1 日，香港结束了一百多年英国殖民统治，正式回归祖国怀抱，在“一国两制”、“港人治港”方针下，成为具有重要国际地位的一座现代化城市。

有学者认为：“香港地区的民俗文化，基本上是属于中国华南地区民俗文化的大范畴，而直接与广府、潮州、闽南、客家等方言群体，

以及东南沿海、江河的水上居民的风俗习惯一脉相承。……随着19世纪中叶香港地区发展先后迁来，同时带来了原居地风俗习惯和传统文化。今天香港民俗文化，正是由这些地缘相近而又各具特色的文化所融汇而成的。”②20世纪上半叶，流传于香港本土的传统音乐主要是“神功戏”、“八音”和广东音乐。

“神功”是为神做功德，在这种场合演出戏曲称为“神功戏”。神功戏的种类分神诞庆典、盂兰节打醮、太平清醮、庙宇开光、传统节日庆典五大类。香港神功戏演出剧种主要是粤剧、潮剧及福佬戏。③其中以粤剧影响最大。

在未有“粤剧”名称以前，香港人称中国戏曲为“大戏”。20年代“大戏”是指流行于广东一带的“外江戏”，使用大江南北戏曲通行的官话（中州音）。30年代才以粤语取代官话，开始了粤化过程。音乐方面也加入广东说唱腔调，如南音、木鱼等。抗战期间，粤剧艺人纷纷避难至香港及澳门，促进了港、澳两地粤剧的发展。1949年后，香港粤剧仍以在戏院做商业演出及各个地区神功戏表演为主。“自此，香港粤剧在语言风格、表演程式及音乐运作上，与内地的粤剧有了相当的分别。”④或者说，香港的粤剧在很大程度上依然保持着20世纪上半叶较为传统的面貌，仍属于神功戏范畴，与内地粤剧相比较，有着传统与现代之区分。

“八音”和“锣鼓柜”均为20世纪上半叶流传于香港本土的传统器乐演奏形式，来源于广东地区。“八音”同时兼清唱粤剧，有大、小之分。“小八音”指小型乐队演奏的音乐与乐曲，通常为8人。乐器有大、小唢呐和笛、椰胡、“二仔”（似京胡而略大）、月琴及掌板。“大八音”除上述乐器外，还加进锣鼓，成员也发展到24人，又有“三围台”、“响局”之别称，通常在宴饮、祭祖、拜堂时搭竹台演出，属于专业性质。“锣鼓柜”是“用管弦锣鼓综合组成，以八人扛一方形附有雕彩流苏装饰的木柜上支木架，架上分悬乐器，演奏者环绕柜的前后，各司乐器且行且奏，所奏者多为粤曲，以大唢呐作男角，小唢呐

作女角，其余都是伴奏”⑤，多为业余性质。1935年英皇银禧大典，应邀参加巡游的“锣鼓柜”有七八队之多。尤其广州中山县小雅山房“锣鼓柜”成立于清朝道光（1821—1850）末年，全队人数有二百余人。香港在20世纪40年代末，依然只是一个中国货物的转口站，中国传统文化与传统音乐在香港有着很大生存与发展空间。

广东音乐作为传统器乐合奏形式之特色与发展已如前述。香港地区对这一器乐乐种发展做出了重要贡献。1828年木刻版《粤讴》一书在广东出版，以琵琶为主要伴奏乐器。书中的《琵琶引》小曲是最早出现作为地区性广东音乐中的器乐曲。⑥广东音乐名家丘鹤俦1917年即在香港创办音乐私塾。在香港先后出版六本粤乐教本，如《弦歌必读》（1916年初刻，1921年增刻）、《琴学新编》（1920）、《琴学新编》（二集，1923）、《琴学精华》（1932）、《国乐新声》（1934）等，是香港最早系统地介绍粤乐演奏及粤曲演唱的文字与曲谱。“粤乐”一词概念也由此逐渐形成。何柳堂、何与年合编的《琵琶乐谱》于1934年由钱大叔（钱广仁）主编在香港印行，这是香港出版的第一本琵琶谱，其中何柳堂《赛龙夺锦》成为广东音乐之名作。书中保留不少江南琵琶小曲及何氏由古琴曲改编而成的琵琶曲。吕文成于1932年移居香港，粤胡演奏自成一格，又是一位粤曲唱家。这三位聚居香港的“粤乐”巨头和内地的名家一起，对广东音乐的形成与发展起到十分重要的推动作用。

香港近代音乐教育在19世纪下半叶随着西方传教士开办教会学校而逐渐兴起。1842年马礼逊学堂由澳门迁香港，开设音乐课。⑦1843年英华书院从马六甲迁至香港。1899年皇仁学院与庇理罗士书院学生联合组织一场音乐会，形式有钢琴独奏、独唱、二重唱、长笛与单簧管合奏等节目。1843年香港成立“牧歌协会”，开始有合唱组织。1861年由天主教堂管风琴乐师C.F.A.Sangster提议成立“合唱协会”，并举行音乐会和规模盛大的合唱节。这一组织的活动一直持续到1894年。1869年11月2日，香港大会堂落成并启用，成

为香港文化活动中心。1891 年 1 月，为庆祝香港开埠 50 周年，香港合唱团在大会堂演出两幕轻歌剧《船夫》。⑧这些史料说明香港在 19 世纪末叶输入欧洲音乐教育与音乐活动的有关情况。

20 世纪初期香港普通音乐教育业绩依然乏善可陈。中小学音乐课无论教师、教材、课时均不规范。教会学校则较为重视音乐课开设。直至 1935 年，英国督学伯恩尼（E.Burney）来港视察时提出应加紧对中文教育关注，加强母语教育，课程应包括音乐美术、体育，但仍未引起足够重视。岭英中学是一个例外，校长洪高煌博士为美国斯坦福大学毕业生，十分重视音乐教育，1938 年时，从幼儿园到高中均开设音乐课。⑨近代香港高等音乐教育则难以与内地相比。香港大学成立于 1911 年，音乐学系则于 1981 年始建立；香港中文大学在 1963 年成立，至 1965 年设立音乐学系。

在音乐创作方面，香港近代堪称作曲家者为数甚少。俄罗斯钢琴家哈瑞柯（Harry Ore，1885—1972）自 20 年代起即在香港从事钢琴教学，同时创作一些钢琴作品，如《第一狂想曲》（1921）、《第二狂想曲》（1923）等；30 年代，他将广东小曲《双声恨》、《雨打芭蕉》、《旱天雷》、《饿马摇铃》等改编为钢琴小曲。⑩显示了在钢琴创作上对中国民族音乐风格探求做出的努力。

林声翕⑪、黄友棣⑫等则是近代香港音乐创作的中坚力量。

林声翕在香港的音乐创作，抗战期间以《白云故乡》（韦瀚章词，1938）一曲风靡大江南北，并入选为“20 世纪华人音乐经典作品”。1955 年创作交响诗《西藏风光》，风行欧美乐坛。1972 年为恩师黄自的未完成清唱剧《长恨歌》补写“惊破霓裳羽衣曲”、“夜雨闻铃肠断声”和“西宫南内多秋草”三个乐章，一定程度上弥补了历史遗憾。此外，还有大量艺术歌曲、钢琴曲、管弦乐作品等。

林声翕、黄友棣和韦瀚章是长期定居在香港的老一辈音乐家和词作家，被誉为“三剑客”、“岁寒三友”，在港地音乐界享有很高威望与声誉，对促进香港地区近现代音乐事业发展做出了贡献。

此外，马思聪 1938 年 10 月在香港时创作《第二弦乐四重奏》，1941 年夏再次到香港后完成小提琴组曲《西藏音诗》和《第一交响曲》的创作。在抗战期间，香港和内地音乐界有着息息相关的共同命运，都在为中华民族音乐文化事业发展而奋斗。

今日之香港，已经成为享誉世界的“东方明珠”。香港由“文化沙漠”到“文化绿洲”，是香港经济腾飞、社会繁荣与文化发展的一个飞跃性标志。香港音乐文化，成为南北交融、中西汇合、兼收并蓄的一个“聚焦点”。正如费明仪⑬所说：“香港的文化艺术在 70 到 80 年代发展迅速，这段时间也正是香港经济勃兴的高峰时期。加上当时特殊的政治环境，香港为海峡两岸的交流也起到了重要作用。”⑭对香港音乐文化发展做了较为精辟的概括。

注释

① 吴赣伯编著《二十世纪香港中乐史稿》，国际演艺评论家协会（香港分会）2006 年 6 月第 1 版，第 19 页。

② 陈守仁《神功戏在香港》，（香港）三联书店有限公司编辑部《出版者的话》，（香港）三联书店有限公司 1996 年 5 月第 1 版，第 6 页。

③ 同注②，第 12—27 页。

④ 余少华《香港的中国音乐》，朱瑞冰主编《香港音乐发展概论》，（香港）三联书店有限公司 1999 年 12 月第 1 版，第 263—360 页。

⑤ 林韵、黄家齐、陈哲琛《著名广东音乐家——丘鹤俦》，原载《民族民间音乐研究》1981 年第 4 期，第 44 页。见吴赣伯编著《二十世纪香港中乐史稿》。

⑥ 黄锦培《广东音乐欣赏》，《广州音乐学院学报》1984 年 5 月出版，第 2 页。见吴赣伯编著《二十世纪香港中乐史稿》，第 60 页。

⑦ 孙继南编著《纪年》（增订本），第 3 页。

⑧ 刘靖之《早年香港的音乐教育、活动与创作》，朱瑞冰主编《香港音乐发展概论》，第 3—28 页。

⑨ 同注⑧，第 9—13 页。

⑩ 梁茂春《香港作曲家与作品》，朱瑞冰主编《香港音乐发展概论》，第 131—174 页。

⑪ 林声翕（1914.9.5—1991.7.14），广东新会人。毕业于广州美华教会中学。1931 年至上海考入国立音专，师从于萧友梅、黄自。1937 年到达香港，从事音乐教学与创作。1941 年日军占领香港，林声翕赴重庆，任教于国立音乐院并兼任中华交响

乐团指挥。1950年重返香港。1952年在港创办"华南管弦乐团",亲任指挥。1961年3月创办《音乐艺术》月刊,任社长。同年9月受聘为德明书院音乐系主任,为香港首创之音乐学系。1973年4月12日香港成立"亚洲作曲家同盟",林氏为创办人之一。1978年协助香港政府成立音乐事务统筹处,同年应聘为香港中乐团顾问。1990年6月应邀至北京参加中央音乐学院校庆纪念活动,并与音乐界好友重聚。1991年7月14日病逝。见杨育强《林声翕教授生平事略》,《林声翕纪念文集》(非卖品),香港华南管弦乐团出版部1993年1月版,第1—3页。

⑫ 黄友棣(1912.1.14—),祖籍广东南海,出生于广东肇庆。1930年考入中山大学文学院教育系,曾随俄籍音乐家托诺夫教授学习小提琴。1934年大学毕业后赴香港考取英国圣三一音乐学院的小提琴高级证书。后任教于南海县立第一中学。1937年在南海县联合各学校组织千人大合唱,亲任指挥。1940年返母校中山大学任教。1949年迁居香港任教于珠海书院等校。1955年获英国皇家音乐学院小提琴教师文凭。1957年赴意大利学习音乐,毕业于曼德艺术学院作曲系。1987年定居台湾高雄市。黄友棣的音乐创作,各类歌曲作品共计387首,钢琴、小提琴、长笛等器乐曲共43首。代表性作品有抒情合唱曲《秋夕》、钢琴曲《家乡组曲》、小提琴《阿里山变奏曲》等。见刘靖之《中国新音乐史论》(下),第730页。

⑬ 费明仪(1935.7.8—),香港艺术发展局音乐组主席。香港合唱协会主席。早年随丁善德学习钢琴,后进入国立音乐院(南京),随易开基主修钢琴。1950年在香港随赵梅伯正式学习声乐。1956年赴法国里昂音乐学院主修声乐。后转学巴黎,随世界著名女高音歌唱家轩纳夫人继续深造。1964年在香港成立明仪合唱团,任总监、指挥。

⑭ 朱瑞冰主编《香港音乐发展概论》,"序言二"。

87 传统音乐与西方音乐平分秋色

——港澳台近代音乐概况之二

澳门以赌场闻名于世，被称为东方“蒙特卡罗”(Monte Carlo)。澳门音乐却鲜为人知。澳门的地理位置决定着它必然是中西音乐的交汇点，是西方音乐登陆中国的重要码头之一，音乐文化具有多元性质。

澳门地区位于中国东南部沿海珠江口西侧，与东侧的香港隔海相望，包括澳门半岛和凼仔、路环两个离岛。澳门总面积因填海而不断增加，目前为20.96平方公里。人口为42万余人。葡萄牙早在1535年(明嘉靖十四年)取得在澳门停靠码头、进行贸易的权利，1553年借口在澳门登陆，1557年开始在澳门定居。17世纪初，将澳门列为海外属地，竟称为“省”。当历史被掀过旧的一页之后，2005年7月15日，澳门“历史城区”(包括妈阁庙前地、亚婆井前地、岗顶前地等二十多处有四百余年历史的中西式建筑)，被联合国教科文组织列为《世界遗产名录》，成为完整地保存澳门中西文化交流的建筑精髓，西方宗教文化在中国和远东地区传播的历史见证。

澳门地区的本土音乐主要有粤剧、粤曲和秦楼楚馆烟花女子的市井音乐。据有关文字记载，粤剧至少在19世纪30年代已传入澳门，常常作为“神功戏”演出的一个组成部分。澳门神功戏演出程序为：1.搭建戏棚和牌楼；2.金猪拜神仪式；3.醒狮酬神仪式；4.演戏。在历史上，澳门有近三分之一的庙宇曾上演过神功戏，而且往往通宵

达旦。如二月二日土地庙、三月廿三日娘妈祠等。中国内陆“神功戏”这一传统文化，并未因葡萄牙人占领澳门而消失、被异化。至今，在神庙前演出“神功戏”依然成为澳门的文化传统。“在澳门，一些在内地已经基本消失的节日，如宗教节三元诞、观音开库、观立诞，民间信仰节日如土地诞、包公诞、天后诞、谭公诞、关帝诞、华光诞以及其他节日，如乞巧节（又称鬼节）、花朝节等，被保留下来。”① 建成于 1875 年的清平戏院是澳门最古老的戏院之一，也是上演粤剧的主要场所。尤其在 20 世纪 30 至 40 年代，澳门曾是邻埠粤剧艺人云集之地，如 1934 年 5 月，“马师曾剧团”在清平戏院连演四晚，场场爆满，盛况空前。

粤曲清唱，属于曲艺类别，在广东亦称“歌坛”。自 20 世纪以来，澳门穿梭于街头巷尾的民间艺人很多为盲婆、瞽叟，有的手拿小木鱼，有的怀抱月琴，有的身背古筝，在街市上演唱即兴小曲（亦称“龙舟曲”）、南音、木鱼书等。至 40 年代，粤曲清唱在澳门风行一时，一些高级场所如澳门国际饭店、中央酒店、得来茶楼等都曾附设歌坛，请港澳地区粤曲名家一展歌喉，使得民间粤曲清唱演变为一种高雅艺术。这种传统一直延续到今天“澳门国际艺术节”中的“粤曲清唱会”，形成雅俗共赏格局。澳门秦楼楚馆市井音乐实际上是妓院烟花女子招徕顾客一种附属手段。它既有古代“女乐”注重琴棋书画遗存的某些文化基因，却已不可同日而语。这些“歌女”、“舞女”、“琵琶女”通常以音乐为装饰品，水平参差不一。从 19 世纪末至 20 世纪中叶，这些市井音乐在港澳地区，品种涉及粤剧、粤讴、龙舟、木鱼、时调小曲、电影插曲等各个方面。② 也有一定的研究价值。总之，如上所述，中华传统文化在港澳台地区能够得以更多地传承与保存，超越了意识形态之影响，传统文化与现代化进程并行不悖，这是一种值得关注的文化现象。

西方音乐最早往往是伴随着西方宗教进行传播的。1555 年，在葡萄牙人正式定居澳门前两年，天主教已传入澳门。自 1591 至

1682 年间，据有关记载，澳门教堂或学校已经有了管风琴传出的琴声。明代万历年间也有“洋琴”（即“西琴”）在澳门传播的记录。此外，还有管弦乐、歌舞活动的记载。同时，据《利玛窦中国杂记》载，1582 年，葡人即在澳门建起一座“圣马丁圣乐堂”，说明这种类似“唱诗班”合唱音乐在澳门发展具有相当悠久的历史。澳门天主教弥撒仪式中弥撒音乐到 1900 年已有颇为壮观的场面。早在 1675 年（清康熙十四年），吴渔山（1632—1718）随传教士柏应理到澳门，寓居圣保禄学院，翌年加入耶稣会，攻读拉丁文、哲学和神学，曾用中国传统音乐曲牌和古歌为弥撒和赞美诗填词的《天乐正音谱》，共有南北曲 9 套，拟古乐歌 20 章，这是天主教仪式音乐华化的早期尝试。1807 年（清嘉庆十二年），英国传教士罗伯特·马礼逊（Robert Morrison，1782—1834）以澳门为基地传播基督教新教。平时在广州寓所居住，每周日到澳门举行礼拜仪式，其中既有外国侨民，也有中国教友。1818 年，马礼逊编译第一本新教中文赞美诗《养心神诗》，并用十三年时间编写中国第一部《华英字典》。毕业于耶鲁大学的美国新教传教士布朗（S.R.Brown）在 1839 年（清道光十九年）创办近代第一所新教教会学校——马礼逊学堂就设于澳门。从此，马礼逊的名字也成为我国近代教会音乐教育开端的象征。

在歌剧和音乐会方面，1858 年，多伯禄俱乐部暨剧院（又名岗顶剧院）建立，不久，举办音乐会，并演出法国和意大利歌剧。1865 年 5 月 21 日，法国 Maugard 歌剧院的歌唱家在澳门举行首场演出。直至 7 月，演出多尼采蒂《军中女郎》、威尔第《游吟诗人》、罗西尼《塞维利亚理发师》等歌剧。“这是有史以来，在属于中国的土地上，西洋近代歌剧的首演。”③直至 20 世纪上半叶，岗顶剧院还举办了一系列世界著名歌唱家和小提琴家音乐会，成为澳门的艺术中心。

澳门音乐教育、音乐创作与理论研究则远远落后于音乐表演（包括本土音乐、宗教音乐与文化交流），在两岸三地属最薄弱的。

直到20世纪80年代后，各方面情况有明显改进。“澳门的音乐文化沉睡了近四百年，随着澳门文化司署的成立，澳门的音乐生活起了显著的变化。”④1999年12月20日，澳门正式回归祖国怀抱，同时，也预示着澳门音乐文化全面发展的良好前景。

有学者认为：“澳门音乐历史的厚重，没有接触过的人不会想见，而不深入研究也不能得出正确的结论……澳门是近代中国西洋音乐的发祥地之一，西洋音乐启迪着中国人的同时，中国本土音乐也深刻地影响着西洋音乐家。”⑤这样一种中国传统音乐和西方音乐平分秋色、交相辉映的文化现象，构成近代澳门音乐之特色。

注释

---

① 彭顺生《穗港澳民俗比较》，原载《澳门研究》2002年第15期。见李岩《缤纷妙响——澳门音乐》，文化艺术出版社2005年2月第1版，第99页。

② 李岩《缤纷妙响——澳门音乐》，第94—112页。

③ 同注②，第73页。

④ 刘靖之《中国新音乐史论》（下），第八章“台湾、香港、澳门的新音乐”，第767页。

⑤ 同注②，第2页。

88 中华文化凝聚力与宝岛音乐的独特魅力

——港澳台近代音乐概况之三

台湾是我国第一大岛，自古以来就属于中国领土。1662 年 2 月，郑成功收复被荷兰侵占的台湾，成为历史民族英雄的象征。1930 年 12 月，蔡元培至厦门凭吊屯兵遗址时，曾写下一首七绝："叱咤天风镇海涛，指挥若定阵云高。虫沙猿鹤有时尽，正气觥觥不可淘。"高度赞扬了郑成功的英雄气概和不朽民族气节。

台湾省由台湾本岛和周围属岛以及澎湖列岛两大岛群共八十余个岛屿组成。台湾本岛则占全省面积的 97%以上，台湾地区总人口近 2300 万人。尽管台湾历史上曾被西班牙、荷兰、日本殖民者先后占领，① 台湾同胞始终是中华民族大家庭的重要成员。台湾音乐的历史突出体现了中华文化的凝聚力。

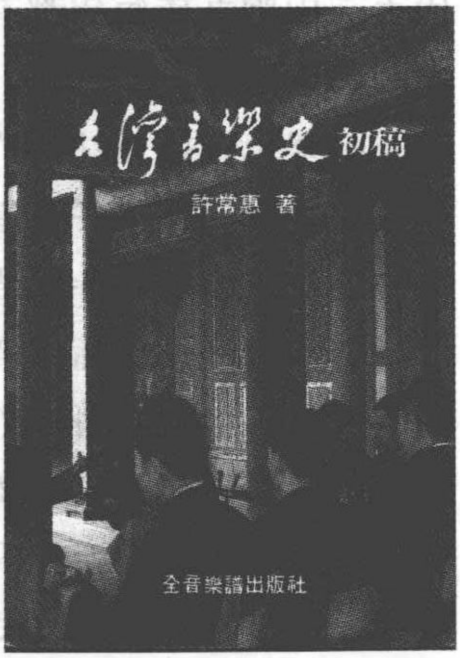


图 179　许常惠《台湾音乐史初稿》封面

据许常惠② 著《台湾音乐史初稿》一书记载，台湾原住民族，包括居住平原的平埔族和居住山地的高山族。③ 平埔族分十个族群，经历三百余年汉化过程，已很难与汉族区别；高山族分九个族群，依然保持着固有文化面貌。黄叔

儆于 1722 年(康熙六十一年)巡视台湾时著有《台海使槎录》,其中记录有 34 首平埔族歌谣,提及乐器有嘴琴(口弦琴)、弓琴、鼻箫、芦笛、锣、铙、鼓等,歌舞多用于庆典或迎宾场合。曲调接近汉族系统,用五声或六声音阶,歌词多改为闽南语,器乐多用汉族鼓吹乐形式。

高山族音乐据临时台湾旧惯调查会编《番族调查报告书》(八册,1913—1921)记载,高山族各族群音乐分为歌谣、舞蹈及乐器三项。其中提及歌谣以即兴为主,合唱有复音唱法的表达。这是最早提到高山族复音唱法的文献。1922 年日本音乐学者田边尚雄在台湾做了一次民族音乐田野调查,采录了 16 首歌谣与一首笛子独奏曲。尤其音乐学者黑泽隆朝自 1943 年 1 月至 5 月,在台湾岛内走了 155 个村落,采集近千首高山族歌谣与器乐曲,记谱 200 首,制成唱片 26 张,出版《台湾高砂族的音乐》一书,成为研究高山族音乐之必读入门书。他将高山族歌谣按内容分为“祭典歌”、“呪诅歌”、“劳作歌”、“相思歌”、“饮酒歌”、“庆典歌”、“叙诗歌”7 类 21 项;歌唱形式分“单音歌谣”、“和声歌谣”、“复音歌谣”3 类 10 项。高山族乐器,以泰雅族口簧琴、布农族弓琴、排湾族的笛(鼻笛、纵笛、横笛三种)为代表。山胞九族每年都有丰年祭歌舞习俗,形式随族群而不同,但多围着大圆圈旋转,手拉着手,边跳边唱本族祭歌或欢乐歌。高山族同胞祭祀包括“祭祖灵”、“祭神”、“祭人头”、“祭鹿耳朵”、“祭小米丰收”、“赏月祭”、“祭飞鱼”及驱除恶灵等,均为载歌载舞表演仪式。书中还对各族歌唱特色结合采集民歌实例进行简要分析。④

《台湾音乐史初稿》第二部分为“汉族民间音乐的渊流”。以“福佬族民歌”、“客家系民歌”、“说唱音乐”、“传统戏剧音乐”、“地方戏剧音乐”、“民间器乐”、“舞蹈音乐”、“祭祀音乐”8 章 29 节介绍台湾本土音乐与大陆汉族音乐之间的渊源关系,认为:“‘终及两宋,中原板荡,战争未息,漳泉边民渐来台湾。’这可能是大陆汉人移入台湾的较早记载,但大量的移民在明末 17 世纪以后,而逐渐形成本岛的强大人种文化。……这些汉族移民中,最早到达而人数最多的,是属

于福建漳泉二地的闽南语系居民，在本省通常称为福佬人。……所以，今天的福佬语系多保存中原古音，福佬人风俗多继承中原先民遗风。”作者还说：“台湾北部客家民歌多数与闽西民歌相似，由此可以证实大部分台湾客家可能来自福建。”⑤该书以音乐本体进行分析与研究，令人信服地证实了台湾音乐与内地汉族音乐之间密不可分的民族文化血缘关系。两者之间，既有传统文化的传承性，又有地区的特殊性与变异性。中华文化凝聚力在台湾传统音乐各类乐种上体现得更加具有典型意义。

《台湾音乐史初稿》是许常惠累积近三十年音乐生活与教学经验所完成的，也是第一部台湾地区音乐史著作，填补了中国音乐史著作以中原汉族音乐为中心的空白，尤其对台湾与内地归属关系，作者说：“今天的台湾，无论在民族上或文化上都是属于中国的一部分，这是不容置疑的。”⑥明确表达了他的学术意识倾向。许常惠对台湾音乐学事业发展做出了重要贡献。有关许常惠的传记，有邱坤良著《昨自海上来——许常惠的生命之歌》和赵琴撰文《许常惠——那一颗星在东方》。⑦有学者认为：“许常惠是集作曲、民族民俗音乐研究、音乐教育和音乐活动家于一身的多方面的人物，……许常惠短短四十年做了‘开风气之先’的工作。”⑧这是极其到位的评价。

台湾近代音乐的发展，由于1895至1945年为日本占领时期，音乐教育在日据时代有普通音乐教育与师范音乐教育两种。音乐课内容以唱歌为主，高年级有西洋乐理知识。所唱歌曲多为日本歌曲，少部分采用西洋歌曲翻译为日语歌词。师范学校出身的早期音乐家有张福兴、柯丁丑（柯政和）、李志傅、李金土等人。西方教会学校的音乐教育对台湾近代音乐有很大影响。1865年英国长老会即在台湾南部宣教，1876年成立“台南神学院”。台湾北部基督教会属于加拿大长老会系统，1882年即成立“牛津学堂”（今台湾神学院前身）。教会学校组织唱诗班，举办音乐会，传播西方音乐，培养了陈泗治、周庆渊、林澄沐、高锦花、林秋锦、陈信贞、陈清忠等一批音乐

家。留学日本回台湾的则有吕泉生、高慈美、张彩湘等音乐家。

1945年8月15日,日本无条件投降。10月25日台湾正式光复。“无论如何,台湾是回归祖国了。从此以后要接受中国近代音乐文化的熏陶,也要创造台湾的现代音乐文化。”⑨其后,1949年由内地或国外到台湾定居的音乐家对推动台湾音乐文化发展也做出了重要贡献。如戴粹伦、蔡继琨、萧而化、李抱忱、王沛纶、吴漪曼、张昊、李中和⑩等人,李中和在江西“音教会”期间即创作抗战歌曲《白云故乡》⑪(韦瀚章词,1941),一时风行全国(见特选谱例12)。

自21世纪起,台湾音乐馆“资深音乐家丛书”共出版四辑36册台湾音乐家的传记,主要是“整理、记录台湾音乐史上深具贡献与影响力的资深音乐工作者之生命史”。由赵琴⑫担任主编。第一、二辑为《萧滋》、《张锦鸿》、《江文也》、《梁在平》、《陈泗治》、《黄友棣》、《蔡继琨》、《戴粹伦》、《张昊》、《张彩湘》、《吕泉生》、《郭芝苑》、《邓昌国》、《史惟亮》、《吕炳川》、《许常惠》、《李淑德》、《申学庸》、《萧泰然》、《李泰祥》20位音乐家;第三辑为《萧而化》、《李抱忱》、《林秋锦》、《李永刚》、《康讴》、《孙毓芹》、《陈暾初》、《庄本立》、《张继高》、《张福兴》10位音乐家;第四辑为《王沛纶》、《吴漪曼》、《郭子究》、《卢炎》、《邱火荣》、《陈庆松》6位音乐家。⑬这套丛书对于了解20世纪台湾音乐文化发展,从人物传记角度提供了一幅历史缩影图。总之,这些中国音乐家对于中华民族音乐文化在台湾地区的发展,都从不同角度做出了重要的历史贡献。

注释

---

① 荷兰曾占领台湾三十八年(1624—1661),西班牙占领台湾北部十六年(1626—1642)。1894年日本发动“甲午战争”。1895年4月17日,清政府签订丧权辱国的《马关条约》,将台湾和澎湖列岛割让给日本,开始长达五十年的日据时期。1945年抗战胜利后光复台湾。

② 许常惠(1929.9.6—2001.1.1),台湾省彰化县人。8岁入和美小学读书。10岁随兄

姐赴日本东大原国民学校求学。1940年开始学习小提琴。1946年返台读中学。1949年考入“国立”台湾师范学院（“国立”台湾师范大学前身）音乐系，从戴粹伦学习小提琴，兼随萧而化、张锦鸿学习理论作曲。1955年考入法国弗朗克学院（École César Franck）深造，从里昂克兰教授（Prof.Colette de Lioncourt）学习小提琴，并选修理论作曲。1956年秋转入巴黎大学音乐研究所，进修音乐史、和声分析、作曲、古谱今译等课程，并到巴黎音乐学院旁听梅西安教授主讲“音乐分析”课程。1959年6月返台湾，先后在台湾师范大学音乐系、国立艺专音乐科、中国文化学院、东吴大学等校执教。1964年曾与史惟亮共同创导民歌采集活动，搜集了近3000首台湾“山地”与“平地”民谣，并加以整理改编。1973年与香港林声翕等发起组织“亚洲作曲家联盟”，任副主席。1980年“国立”台湾师范大学创设“音乐研究所”，应聘为音乐组主任、教授。1991年秋任“国立”台湾师范大学音乐研究所所长兼音乐系主任。颜廷阶编撰《中国现代音乐家传略》，第450—456页。

③ 上述对台湾少数民族的分类及称谓仅代表该书作者之观点，内地则统称为“高山族”，以下涉及的均同此。——引者注

④ 许常惠《台湾音乐史初稿》，（台湾）全音乐谱出版社1991年9月第1版，第11—116页。

⑤ 同注③，第119—145页。

⑥ 同注③，第255页。

⑦ 邱坤良《昨自海上来——许常惠的生命之歌》，台湾时报出版社1997年9月版；赵琴撰文《许常惠——那一颗星在东方》，台湾时报文化出版企业股份有限公司2002年12月版。

⑧ 刘靖之《有关许常惠的传记和纪念文集》，刘靖之、李明主编《长河集》（香港民族音乐学会20周年文集），香港大学亚洲研究中心、香港民族音乐学会2005年9月第1版，第491—502页。

⑨ 同注③，第305页。

⑩ 李中和（1917.11.27— ），祖籍江西九江，生于庐山。28岁时开始作曲。曾任江西省“音教会”组长。1943年，应国立福建音乐专科学校萧而化之邀，任总务主任。1945年，担任上海音乐公司总编辑。1949年赴台湾，曾任台湾中华文化大学教授等职。

⑪ 《白云故乡》（李中和曲），《乐风》新1卷第5、6期合刊，1941年6月。

⑫ 赵琴（1940.12.7— ），美国加州大学洛杉矶分校民族音乐学哲学博士，旧金山加州州立大学音乐史硕士。现任台湾大学美育系列讲座主讲人，世新大学、台北师院兼任教授，文建会“台湾音乐馆”丛书主编。曾获台湾“金钟奖”终生成就特别奖（2002），“金工奖”评审特别奖（1999）。

⑬ 《乐览》（月刊）第67期，“国立”台湾交响乐团2005年1月出刊，第3—6页。

89 龙争虎斗 风云突变

——解放战争时期的音乐创作

1945年8月15日，日本正式宣布无条件投降。8月29日，国共两党举行“重庆谈判”。10月12日公布《双十协定》。形势却急转直下，国共两党由合作再度演变为对抗。第三次国内革命战争爆发。龙争虎斗，风云突变，两党军队在战场上决一雌雄。1949年4月23日人民解放军占领南京，宣告南京国民政府覆灭。

这一时期的音乐创作，无论国统区还是解放区，音乐家们都用音乐表达对时代变迁的亢奋情绪。抗战胜利后，人们对八年艰苦抗日战争取得胜利表达欢欣鼓舞的喜悦心情，有着长期压抑后迸发的爱国情绪以及盼望对民主建国的向往，如李尼《庆祝胜利》(1945)、庄严《抗战八年胜利到》(1945)、陈泗治《台湾光复节歌》(1945)、贺绿汀《前进！人民的解放军》(1945)、李焕之《民主建国进行曲》(1946)等，都反映了这一阶段歌曲创作的历史进程及其面貌。

贺敬之词、刘炽①作曲的《胜利鼓舞》作于1945年，是为庆祝苏联红军解放明斯克、基辅，反法西斯战争取得历史性转折的时刻，在延安为大型腰鼓舞所写的伴唱曲。这是一首具有中国气派的六声商调性进行曲，调式运用别具一格，有着鲜明民族风格特点和激越感情色彩。歌曲流传极为广泛，后来哪里解放，哪里就会响起腰鼓和《胜利鼓舞》的歌声，成为具有历史性意义的一首歌曲作品。

解放战争时期歌曲创作以明快有力的战争节奏和人民战争宏伟气势表现人们迎接解放的兴奋情绪。如庄映《说打就打》(1946)、

马可《我们是民主青年》(1946),罗正、邓止怡《王二嫂过年》(1948)及丁辛词曲《新中国青年进行曲》(1948)、马可《咱们工人有力量》(1948),王久鸣《跟着共产党走》(1949)、李尼《将革命进行到底》(1949)、刘行《在毛泽东的旗帜下胜利前进!》(1949)等。朱践耳②创作《打得好》时才 24 岁,但旋律写得干净利落,结构紧密,情绪高昂,模进手法运用自然,歌曲短小却有着震撼性力量,表现解放战争势如破竹、捷报频传的胜利景象。

“辽沈战役”(1948 年秋)、“淮海战役”(1948 年 11 月—1949 年 1 月)和“平津战役”(1948 年 11 月—1949 年 1 月)是解放战争时期国共两党军队在战场上三次战略性大决战。国民党精锐部队被歼灭。《淮海战役组歌》典型地展现了国民党军队兵败如山倒,人民解放军节节胜利、乘胜追击的历史画面。

《淮海战役组歌》(1949)由沈亚威③、陈大荧、余频、何方、龙飞、张锐④等作曲,是华东军区音乐工作者将各个战场广为流行的 10 首创作歌曲集中组成声乐套曲形式。全曲包括《序曲——争取更大胜利》、《向南进军》、《乘胜追击》、《抢占运河桥》、《涉水打碾庄》、《捷报!捷报!歼灭了黄伯韬》、《挖工事》、《全歼黄维兵团》、《狠狠地打》、《歌颂淮海胜利》等歌曲外加朗诵词组成,表现了解放战争势如破竹、排山倒海的历史进程。

马思聪分别在贵阳、香港以高度激情创作《民主大合唱》(端木蕻良词,1946)、《祖国大合唱》(金帆词,1947)和《春天大合唱》(金帆词,1948)三部大型声乐作品。丁善德在巴黎创作《新中国交响组曲》(1949 年 4 月)。这些爱国音乐家都以自己炽热的音乐感情抒发了对建立新中国的向往之情。

20 世纪中国政治舞台上两大政党——国民党和共产党之间,有过两次合作、两次对抗的历史恩怨。在 21 世纪新的历史机遇下,通过协商谈判推动两岸关系发展与祖国和平统一进程,是炎黄子孙的共同心愿,因为,双方毕竟只拥有一个祖国——中国。

注释

① 刘炽(1921.4.22—1998.10.23),原名刘德荫,陕西西安人。初小辍学后到三仙庙堂打扫佛堂,学习了“西安鼓乐”。1934年2月考入西京印书馆。1936年底参加红军并到达延安。15岁时被分配到红军人民剧社。1939年4月考入鲁迅艺术文学院,跟随冼星海学习作曲和指挥。1940年5月从音乐系毕业后进入音乐研究室工作并兼鲁艺助教,直至抗战胜利。这一时期他创作了歌剧《塞北黄昏》、《减租会》、《胜利鼓舞》、《翻身道情》等作品,显示了优异的创作才华。1950年从东北调至北京,担任中央戏剧学院歌剧团艺术指导、中央实验歌剧院专业作曲家,并到中央音乐学院(天津)进修。创作了《我的祖国》、《祖国的花朵》、《让我们荡起双桨》、《新疆好》、《荷花颂》以及歌剧《阿诗玛》等优秀作品。曾任中国煤矿文工团总团副团长等职。见李容功《祖国与人民的讴歌者——作曲家刘炽》,向延生主编《中国近现代音乐家传》(3),第403—413页。

② 朱践耳(1922.10.18—),原名朱荣实。原籍安徽泾县,生于天津。祖父时举家迁往上海。读高二时,曾随钱仁康学习一年和声学,又随石人望学习手风琴。1940年高中毕业时报考上海音专,未被录取。1945年赴苏北解放区苏中军区前线剧团工作。1947年任华东军区文工团乐队队长兼指挥。新中国成立后转业到上海电影厂,从事音乐创作。1952年调至北京电影制片厂。1955年赴苏联莫斯科柴科夫斯基音乐学院师从阿·巴巴扎年学习作曲。在音乐创作上有了突破性飞跃。1960年毕业回国后在中央新闻纪录电影制片厂、上海歌剧院、上海交响乐团从事音乐创作。歌曲作品有《打得好》、《唱支山歌给党听》、《接过雷锋的枪》等,并创作大量交响曲、交响组曲、管弦乐、钢琴序曲、室内乐和电影音乐。中国社会改革开放后,1986年创作的《第一交响曲》是第一次采用十二音序列技法的尝试,开始进入他的音乐创作高潮阶段。朱践耳的音乐创作始终能够追随时代步伐前进。见王安国《心志聂耳 魂系交响——作曲家朱践耳》,向延生主编《中国近现代音乐家传》(3),第520—533页。

③ 沈亚威(1920.12.16—2002.5.9),浙江吴兴人。1938年8月加入新四军战地服务团歌咏组。1945年为郭沫若历史剧《甲申记》谱曲。1948年任华野文工一团团长。新中国成立后在中央音乐学院干部进修班学习理论作曲。1958年任前线歌舞团团长。1978年任南京军区文化部部长。

④ 张锐(1920.7.13—),生于昆明。1937年考入昆明艺术师范学校音乐美术科。次年加入中国共产党。1941年去重庆八路军办事处。同年秋,考入国立音乐院,随陈振铎学习二胡。1943年到上海国立音乐院任抄谱员。曾随阿德勒(奥)学习小提琴,跟弗兰克尔学和声、作曲。1945年至苏中军区前线剧团(南京军区前线歌舞团前身)任教员,直至新中国成立后任创作员、艺术指导、副团长、团长等职。作品有歌剧《红霞》,二胡《蝴蝶泉组曲》等。

§90 走向凤凰涅槃时代

——中国近代音乐历史的回顾与展望

从 1840 年鸦片战争，直到 1949 年中华人民共和国成立，一部中国近代音乐史记录了一代代爱国音乐家什么样的志向与追求，他们做出怎样的奋斗与成就，应该得出何种规律性结论，回答哪些实质性问题，是音乐史著作难以回避的历史教训与经验总结。

20 世纪的中国，经历了清皇朝、中华民国、中华人民共和国三个政权的更替，也是我国历史上政权更迭最频繁的时代之一。中国由封建社会演变为半殖民半封建社会，再过渡到社会主义社会，社会形态发生了巨大变化，这种社会变革则是在短短一百余年间完成的。孙中山发起辛亥革命推翻了绵延两千余年“君临天下”的封建皇朝统治，尽管这是一场“不彻底的革命”，却有着重要历史意义。孙中山留下一句名言：“革命尚未成功，同志仍需努力。”中华民国政府自 1912 年成立至 1949 年趋于土崩瓦解，“其兴也勃，其亡也衰”。但是，我国封建社会漫长专制制度及其统治思想，像巨大的阴影笼罩在人们心头，挥之不去。尽管政权更迭，颠覆这种顽固“历史传统”，需要经历多次意识形态领域的革命，同样会有一个历史过程。无论如何，中国近代音乐家是在这样一种社会与历史背景下创造着中国近代的音乐文化。

回顾历史是历史著作的神圣使命。有学者认为：“人类从事音乐

活动的历史是一部客观的音乐史，而音乐史学家写的音乐史著作则是一部主观的音乐史。前者是音乐史，后者是音乐史学。”① 中国现代音乐史学乃是我国最为年轻的人文学科之一。“1958 年开始了较有规模的中国近现代音乐史研究工作。在上海音乐学院和中国音乐研究所，分别成立了两个史稿编写组，经过收集汇编史料、采访前辈音乐家、拟订写作提纲、广泛征求意见和全力奋战赶写等步骤，于中华人民共和国成立十周年的 1959 年 10 月前后，完成了《中国现代音乐史》(上海音乐学院编写组）和《中国近现代音乐史纲要》(中国音乐研究所编写组)两部史稿，同时编辑油印了包含 1840 —1949 年间主要音乐史料的十册约三百余万字的《中国近现代音乐史参考资料》……”② 由此标志着现代音乐史学学科诞生。一方面，音乐史学工作者显示出高度热情与积极性，另一方面其产生背景是在一个个政治运动接连不断的年代，难免烙上“先天不足，后天失调”的时代印记。有学者提出“史实第一性”是历史研究的基本原则、历史研究的基本方法和历史解读的唯一依据三项立论，③ 从理论上指出音乐史学中带有根本性质的一些问题。

中国近代音乐历史最重要的贡献莫过于完成了由封建社会音乐形态向现代社会音乐形态过渡的变异与转化，换言之，即由近古时期以戏曲音乐为代表的俗乐阶段，进入在继承传统文化基础上，借鉴并吸收西方音乐各种形式、体裁、创作思维和创作手法而创作中国音乐作品的专业音乐创作阶段。这种划时代的文化变异，既是由于社会因经济、政治原因而发生剧烈变革的必然结果，也从理论上证实了上层建筑必须服从于经济基础发展的历史规律。因之，这样一种被称之为“新音乐”的形式，一个多世纪以来已经成为中国社会音乐的主流形态。我国音乐教育、音乐创作、音乐表演、音乐理论各个领域发生巨大变化。这样一种音乐文化领域翻天覆地的变革，应归功于一百多年来近代音乐家们的集体努力。

在中国音乐形态转型过程中，传统音乐地位与价值始终是一个

无法回避、甚至是争论不休的世纪性话题。“新音乐”逐步占据了中国社会音乐的主流地位，传统音乐则退居至次要地位，这是不以人们意志为转移的历史规律，标志着中国音乐文化的进步与发展。但是，传统音乐并未因此失去其应有之历史文化价值。两者之间，交叉渗透着古今关系、中西关系等一系列极为复杂的问题。在中西文明冲突之同时，也是中西音乐文化交流的进程。中国“新音乐”实质是借鉴世界所认同高度发展的欧洲文明，它同样是人类音乐文明成果之一。对于传统音乐重要价值之认识，在近代音乐史上，自20年代“国乐改进社”直至40年代“山歌社”、“中国民间音乐研究会”等音乐社团，对传统音乐搜集、整理、研究与创新做了大量工作。杨荫浏《国乐前途及其研究》一文更具有历史性理论指导意义。因此，传统音乐在“新音乐”各方面建设中起着核心作用。“相反相成”，任何事物发展规律皆在于此。传统音乐属于“非物质文化遗产”范畴，与社会现代化始终是一对天敌。它的“继承”或“失落”，政府行政机构负有更多责任。如何发扬中国音乐文化的优良传统，随着时代的发展，人们认识将更加趋于全面与深化。这些，同样需要有一个理论研究与创作实践相结合的历史过程。

在近代音乐发展进程中，五四新文化运动高举科学、民主两面大旗，竭力提倡自由、平等、博爱思想，对中国封建礼教进行猛烈抨击。这是意识形态领域具有划时代意义的一场革命，有着“欧洲文艺复兴运动”的类似性质。恩格斯谈及“文艺复兴”时说：“这是一次人类从来没有经历过的最伟大的、进步的变革，是一个需要巨人而且产生了巨人——在思维能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代。”④五四新文化运动在中国也是如此。无论在自然科学与人文科学领域都产生了一批大师级人才，在整个20世纪闪烁着人文精神的光芒。萧友梅、黄自则是近代音乐界领袖式人物。这样一种史学格局的建立，需要重新认识与构建，也同样值得进行深层的哲理思考和科学的历史总结。

日本军国主义发动侵华战争，改变了中国历史进程。日军肆无忌惮的侵略行径激起全中国人民的极度愤慨。近代音乐作品产生出一大批燃烧着音乐家爱国热情与民族激情的不朽篇章，反映了中华民族不屈不挠的斗争意志和不可战胜的伟大力量，成为中国近代音乐时代性标志之一。同时，在“救亡压倒启蒙”的历史背景下，也更加突显出文学艺术与政治的关系问题。在音乐思潮领域，左翼音乐家和“学院派”之间，在突出音乐的政治作用和强调艺术的全面功能等关系问题上产生深刻分歧。1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》提出“要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分”，以及“政治标准第一，艺术标准第二”等文艺思想，随着中国政治形势发展，基本上决定了我国文学艺术一定阶段的时代走向。因此，中国近代音乐是在社会形态与文化形态转型的双重性历史背景下发展起来的。

郭乃安说：“人是音乐的出发点和归宿。”⑤当我们今天回顾近代历史，时空已经跨越现代进入当代社会阶段，绝大多数近代音乐家人生结局有了明确答案。他们都曾经历“阶级斗争”的现实考验，一度丧失的人文精神使他们历尽人生坎坷，每个人的命运各不相同。所以形成这样的结果，贯穿主线的既有左翼音乐家和“学院派”之间不同思想倾向差异的成因，更是政治与艺术之畸形关系在现代的典型体现。但是，这些决不能归咎于个人恩怨或责任，只是意识形态与时代的局限投影而已，历史的宽容性正在于此。

凤凰是中华民族古老图腾之一。诗人徐迟《火中的凤凰》写道：“这是一只火中的凤凰，一只新生的凤凰，它在大火之中涅槃，却又从灰烬里新生。”我们的国家和民族在历史上始终像凤凰涅槃一样，无论遭遇何等的灾难与挫折，永远会像凤凰那样，在烈火中更生，获得新的生命。我国从近代社会又一次走向了一个凤凰涅槃时代。同时，中国封建社会长期遗留下来的专制意识，在较长历史阶段中始终像一个幽灵在华夏大地上空徘徊。中国社会改革开放以后，这种

局面有了很大改观，成为我国文化艺术发展氛围最为宽松的时代。

2006年11月13日，温家宝总理在中国文联第八次代表大会、中国作协第七次全国代表大会上作经济形势报告时指出："一个国家要实现现代化，屹立在世界民族之林，不仅要靠经济发展、生活改善，而且要靠民主法制、精神文明、国民素质和道德力量。发展文学艺术要以人为本，坚持为人民服务、为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣的方针……"对文艺工作提出的要求有"追求和弘扬真善美。要提倡讲真话，反映真实的社会情况，鼓励人们去追求真理……对真善美的追求是人类的共同价值观，是人类长期进化和社会不断进步的综合产物"。"提倡兼收并蓄，尊重客观规律；就是要在艺术创作上提倡不同形式和不同风格的自由发展；就是要充分发扬学术民主和艺术民主，鼓励文学艺术家大胆探索和创造；就是要团结一切为人民和国家而努力工作的文学家、艺术家，调动一切积极因素。"⑥表明了新一代国家领导人提倡中国文艺事业思想解放的决心和对民族前途的自信力量。

回顾与展望始终在审视一个国家和民族的过去与未来，也是历史科学存在的必然理由。鲁迅曾说："我翻开历史一查，这历史没有年代，歪歪斜斜的每页上都写着'仁义道德'几个字。我横竖睡不着，仔细看了半夜，才从字缝里看出字来，满本都写着两个字是'吃人'！"(鲁迅《狂人日记》)历史已经掀过这样的一页。一个充满人文精神关怀的、多元化结构的音乐未来正朝着我们走来。

注释

---

① 郑祖襄《中国古代音乐史学概论》，人民音乐出版社1998年10月第1版，第3页。

② 陈聆群《中国近现代音乐史研究在20世纪》(陈聆群音乐文集)，第43页。

③ 居其宏《"史实第一性"与近现代音乐史研究》，《音乐研究》2006年第4期，第22—26页。

④ 恩格斯《自然辩证法·导言》，《马克思恩格斯选集》(第三卷)，人民出版社1972

年 5 月第 1 版，第 445 页。

⑤ 郭乃安《音乐学，请把目光投向人》，山东文艺出版社 1998 年 6 月第 1 版，第 2 页。

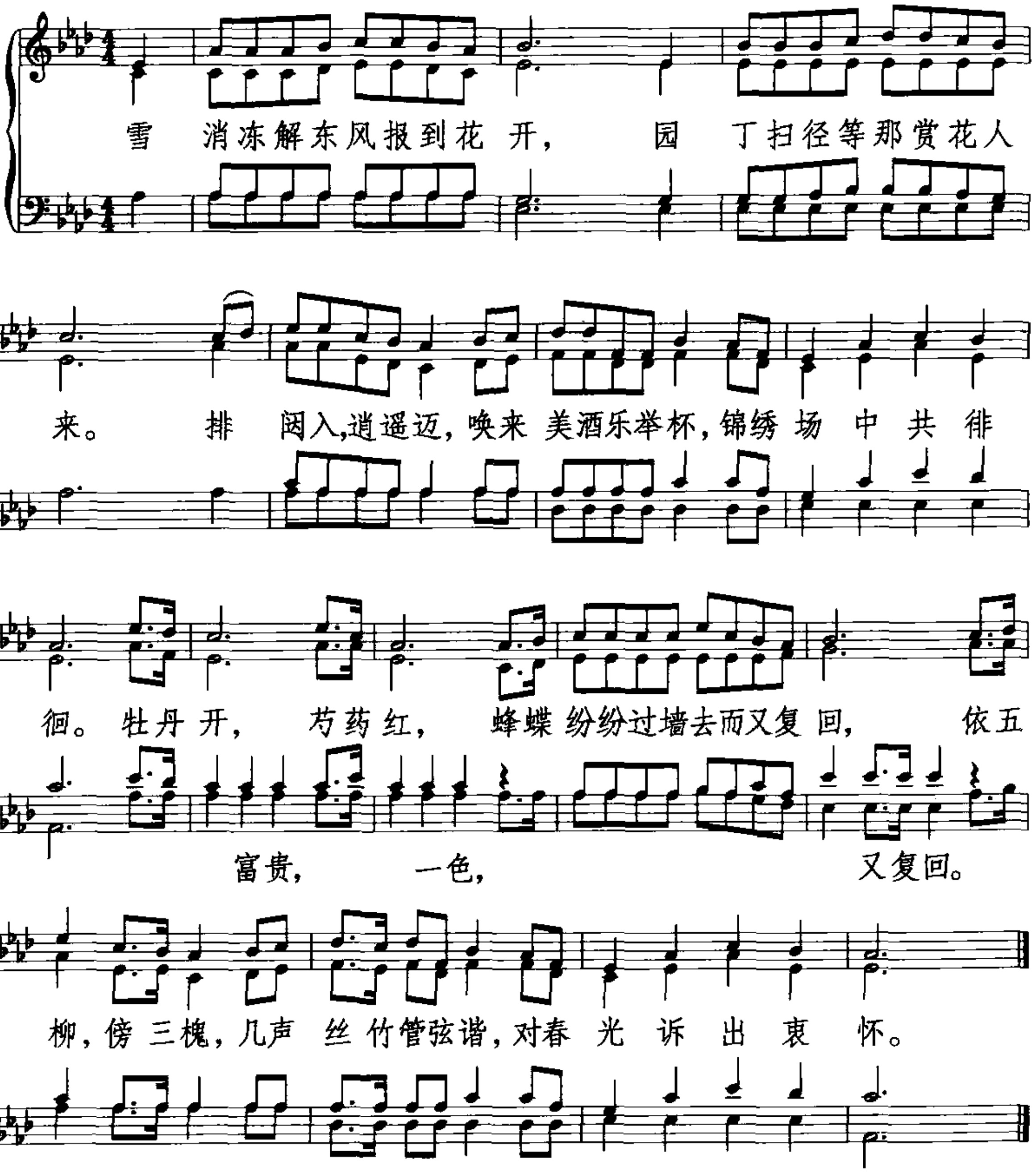
⑥ 《温家宝在中国文联中国作协全国代表大会上作经济形势报告》，《人民日报》2006 年 11 月 14 日，第 1 版。

特选谱例

谱例1

赏花

周书训作歌

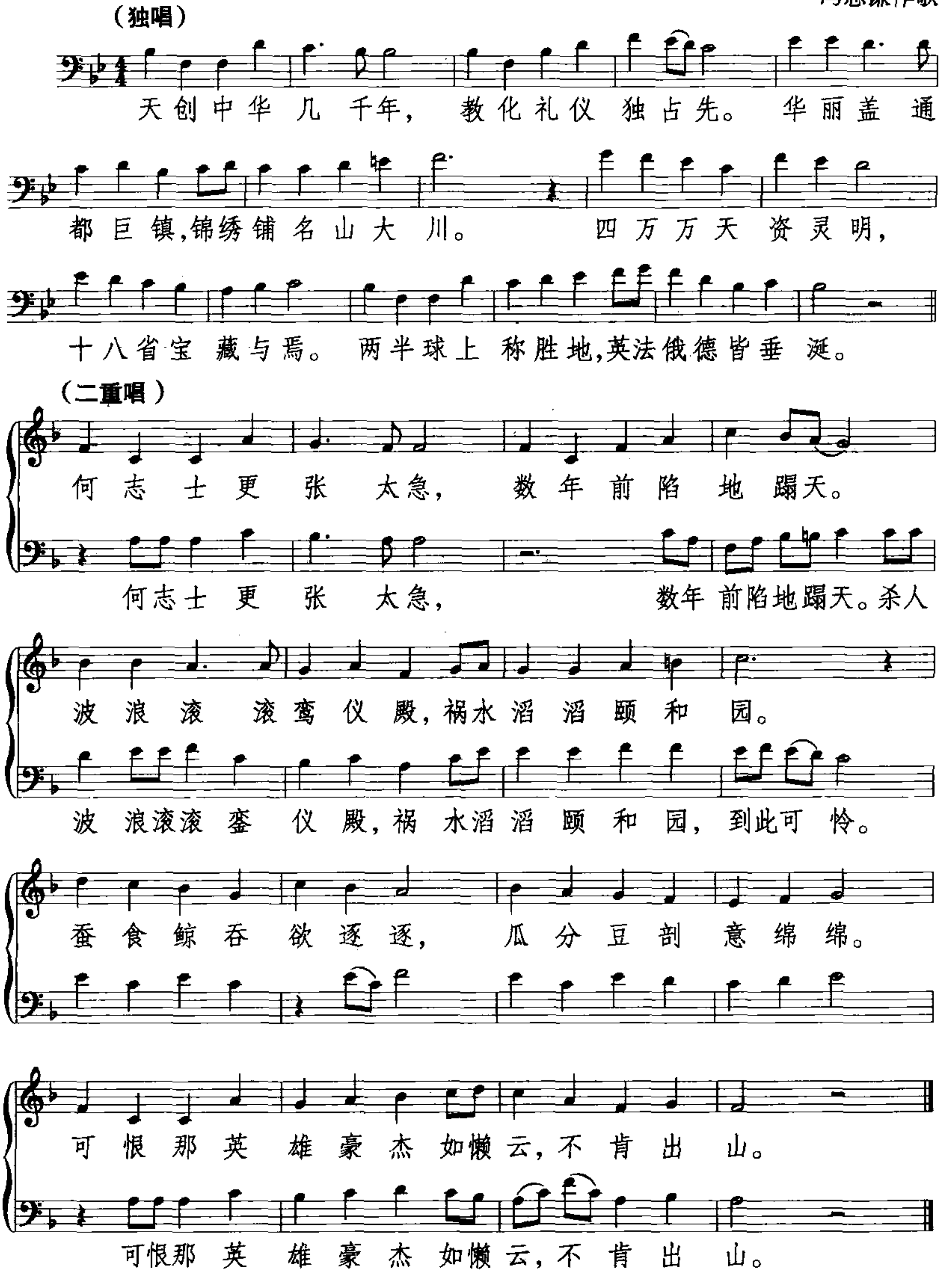

雪 消冻解东风报到花 开， 园 丁扫径等那赏花人
来。 排 闼入，逍遥迈，唤来 美酒乐举杯，锦绣 场 中 共 徘
徊。牡丹开， 芍药红， 蜂蝶 纷纷过墙去而又复 回， 依五
富贵， 一色， 又复回。
柳，傍 三槐，几声 丝 竹管弦谐，对春 光 诉 出 衷 怀。

谱例2

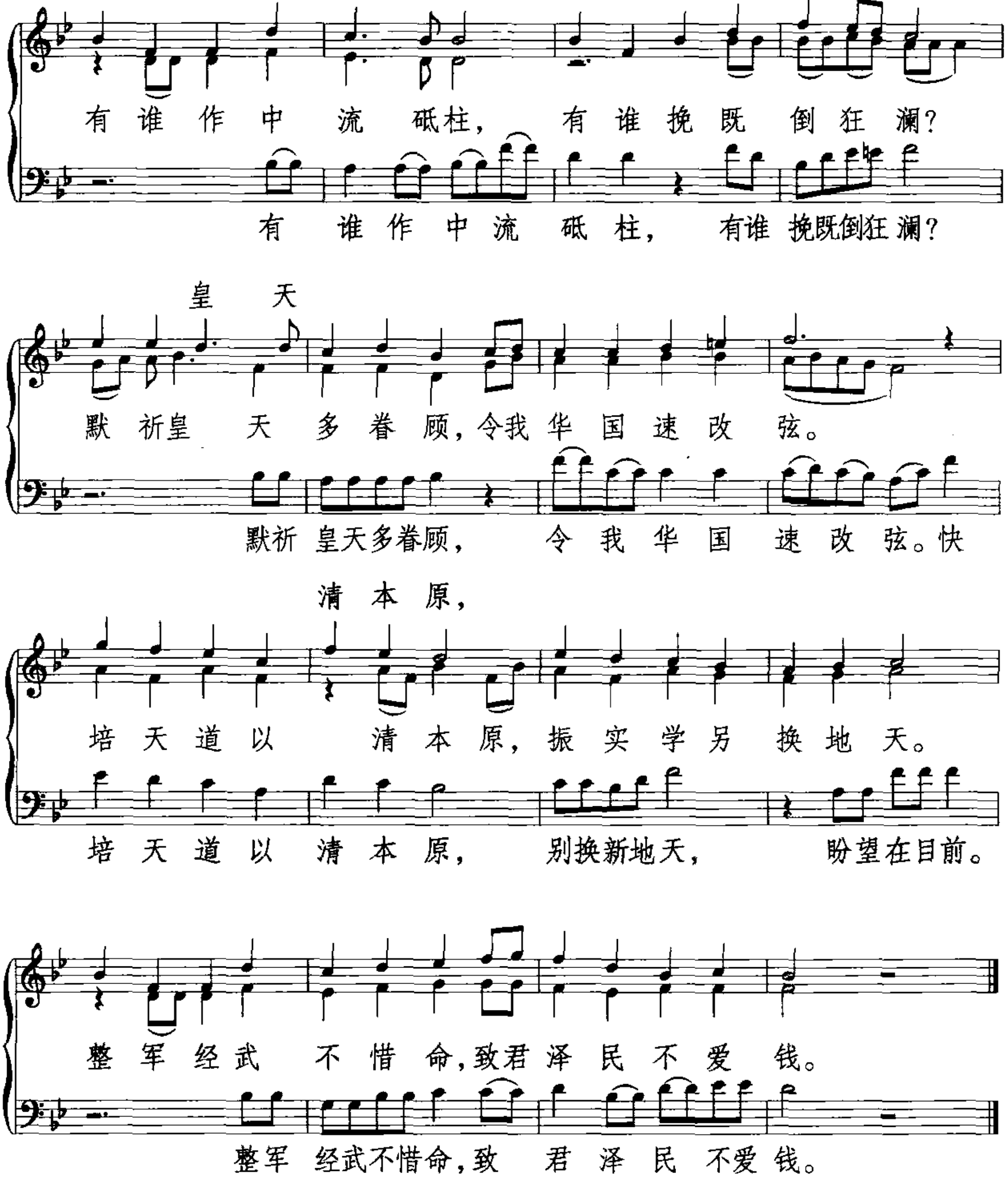
恢　复　志

（节选）

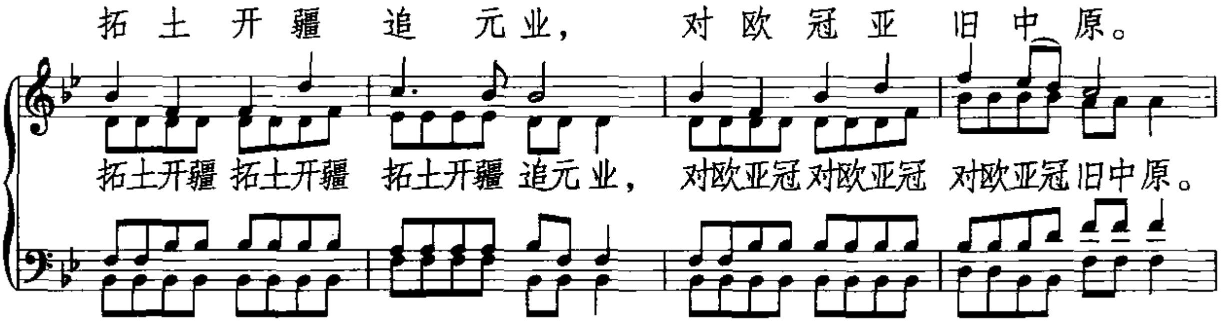
冯志谦作歌

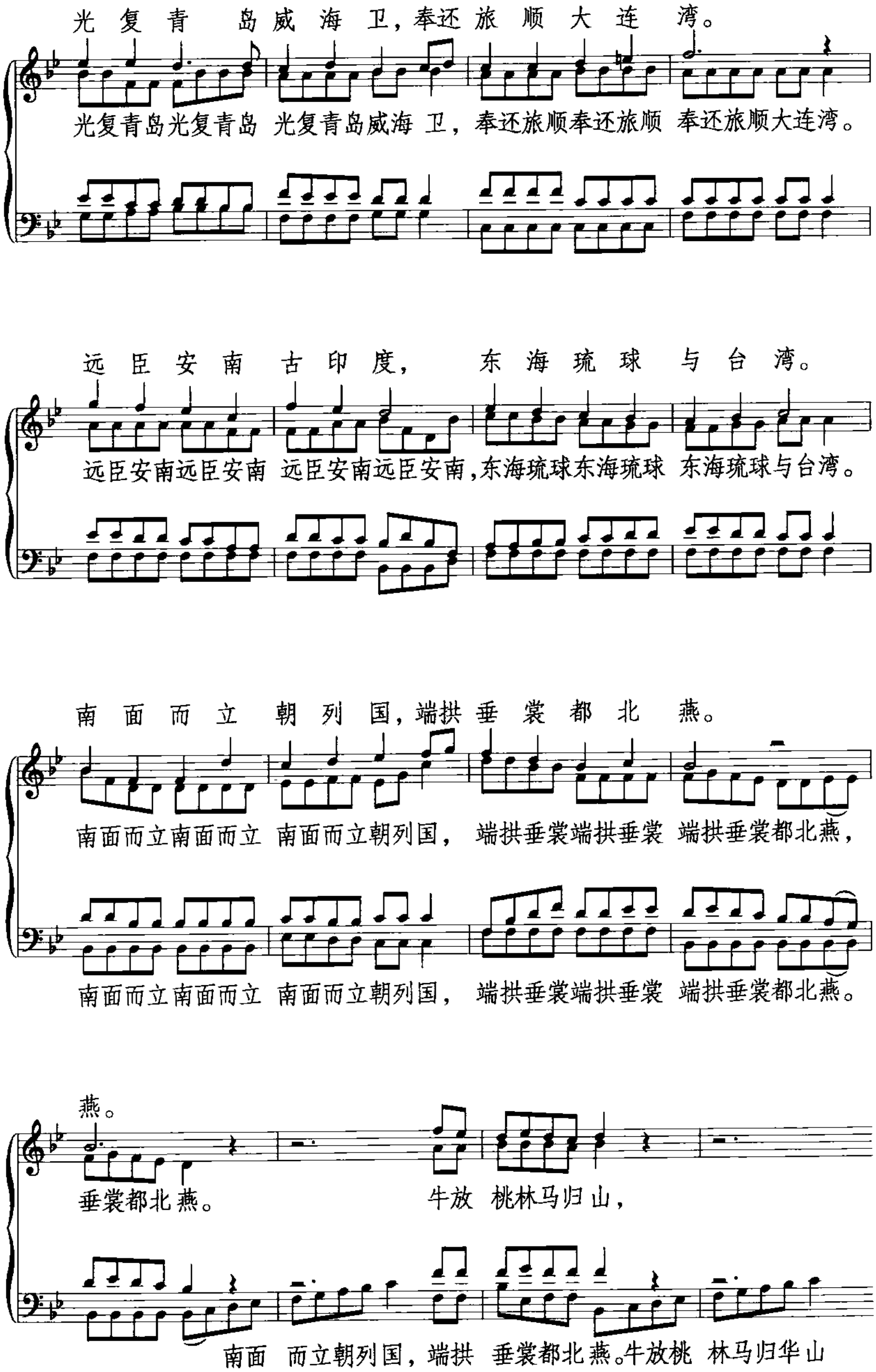

（独唱）
天创中华几千年，教化礼仪独占先。华丽盖通
都巨镇，锦绣铺名山大川。四万万天资灵明，
十八省宝藏与焉。两半球上称胜地，英法俄德皆垂涎。
（二重唱）
何志士更张太急，数年前陷地蹋天。
何志士更张太急，数年前陷地蹋天。杀人
波浪滚滚鸾仪殿，祸水滔滔颐和园。
波浪滚滚銮仪殿，祸水滔滔颐和园，到此可怜。
蚕食鲸吞欲逐逐，瓜分豆剖意绵绵。
可恨那英雄豪杰如懒云，不肯出山。
可恨那英雄豪杰如懒云，不肯出山。

（三重唱）


有 谁 作 中 流 砥柱， 有 谁 挽 既 倒 狂 澜？
有 谁 作 中 流 砥 柱， 有谁 挽既倒狂 澜？
皇 天
默 祈皇 天 多 眷 顾，令我 华 国 速 改 弦。
默祈 皇天多眷顾， 令 我 华 国 速 改 弦。快
清 本 原，
培 天 道 以 清 本 原，振 实 学 另 换 地 天。
培 天 道 以 清 本 原， 别换新地天， 盼望在目前。
整 军 经 武 不 惜 命，致君 泽 民 不 爱 钱。
整军 经武不惜命，致 君 泽 民 不爱 钱。

（四部合唱）

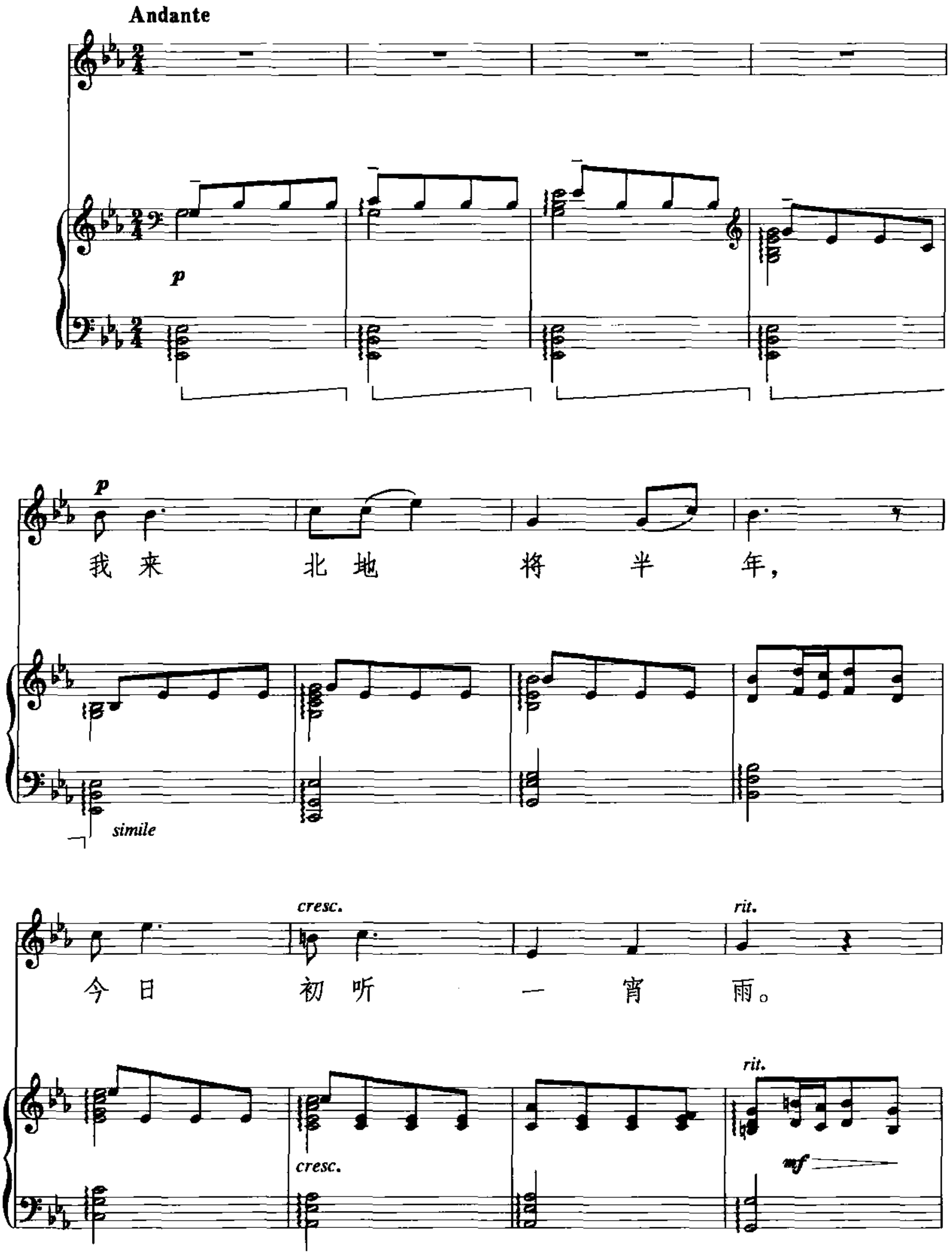

拓 土 开 疆 追 元 业， 对 欧 冠 亚 旧 中 原。
拓土开疆 拓土开疆 拓土开疆 追元 业， 对欧亚冠 对欧亚冠 对欧亚冠 旧中原。

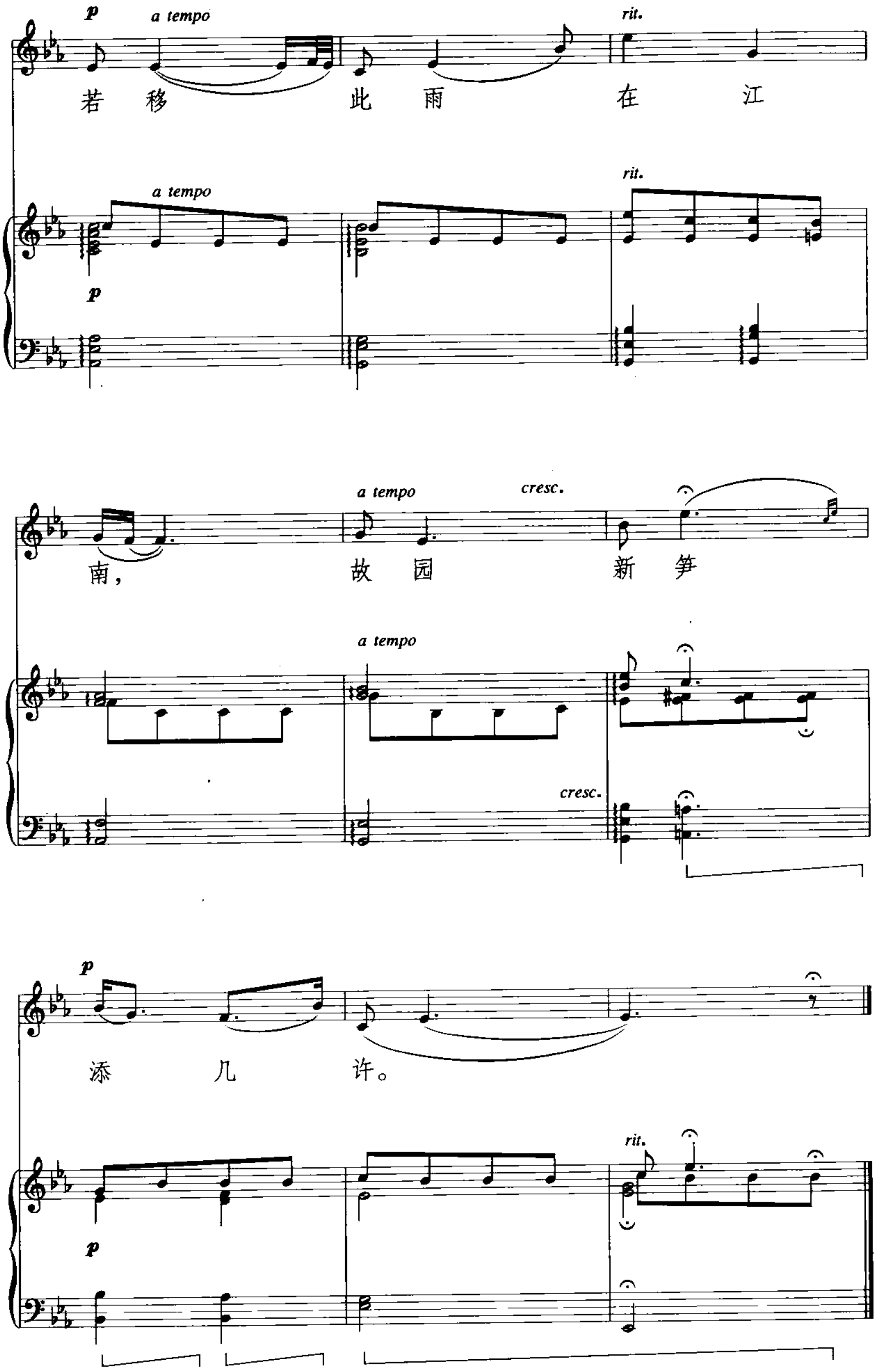

光 复 青 岛 威 海 卫，奉还 旅 顺 大 连 湾。
光复青岛光复青岛 光复青岛威海 卫，奉还旅顺奉还旅顺 奉还旅顺大连湾。
远 臣 安 南 古 印 度， 东 海 琉 球 与 台 湾。
远臣安南远臣安南 远臣安南远臣安南，东海琉球东海琉球 东海琉球与台湾。
南 面 而 立 朝 列 国，端拱 垂 裳 都 北 燕。
南面而立南面而立 南面而立朝列国， 端拱垂裳端拱垂裳 端拱垂裳都北燕，
南面而立南面而立 南面而立朝列国， 端拱垂裳端拱垂裳 端拱垂裳都北燕。
燕。
垂裳都北燕。 牛放 桃林马归山，
南面 而立朝列国，端拱 垂裳都北燕。牛放桃 林马归华山

谱例3

听　　雨

刘半农词
赵元任曲

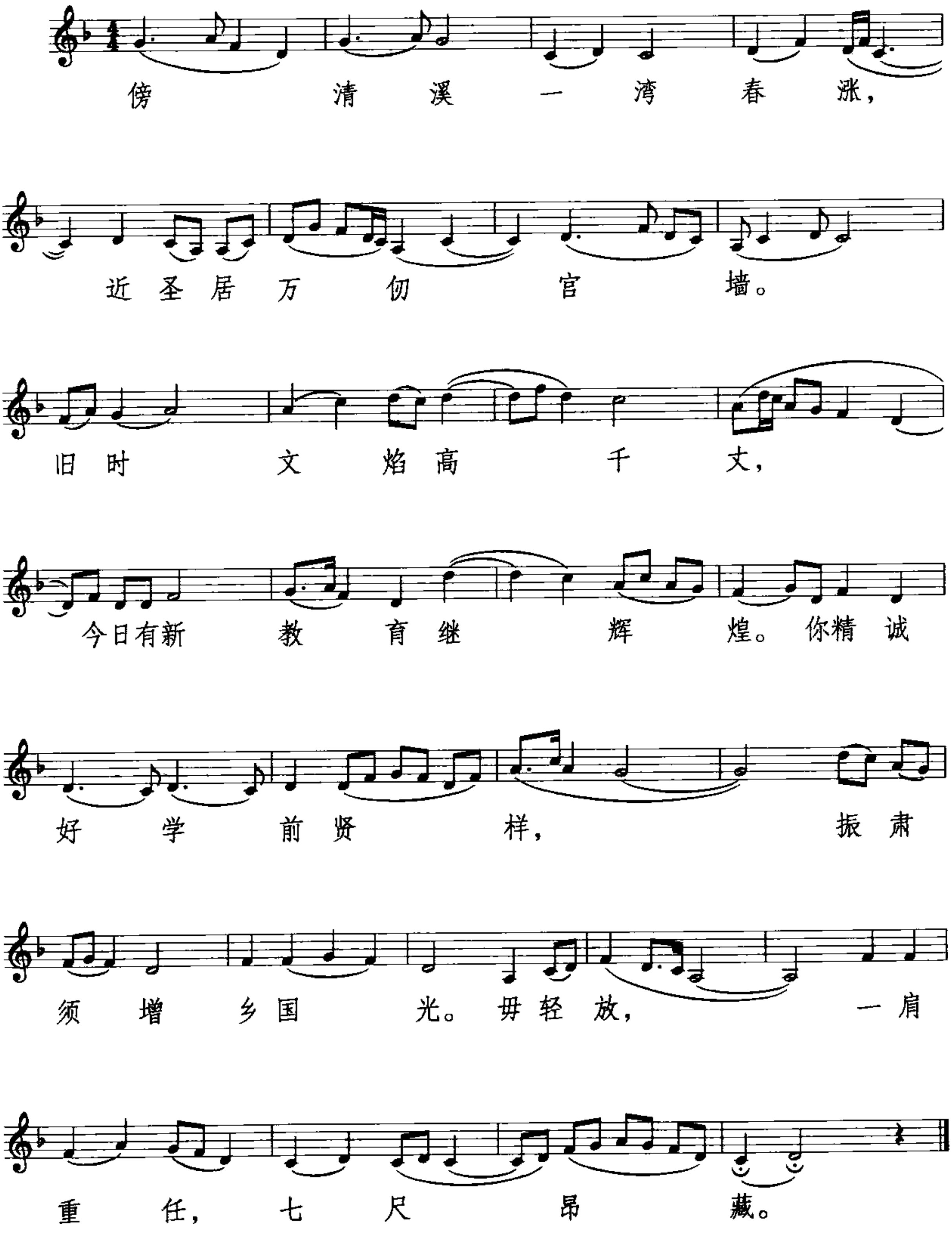

Andante
p
p
我来北地将半年，
simile
cresc.
rit.
今日初听一宵雨。
rit.
cresc.
mf


p
a tempo
rit.
若 移 此 雨 在 江
a tempo
p
rit.
a tempo
cresc.
南， 故 园 新 笋
a tempo
cresc.
p
添 几 许。
p
rit.

谱例4

私立常州中学校校歌

童伯章词
童　斐曲

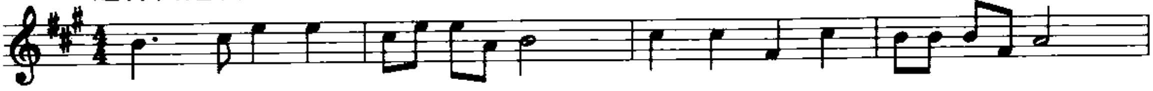

傍清溪一湾春涨，
近圣居万仞宫墙。
旧时文焰高千丈，
今日有新教育继辉煌。你精诚
好学前贤样，振肃
须增乡国光。毋轻放，一肩
重任，七尺昂藏。

谱例5

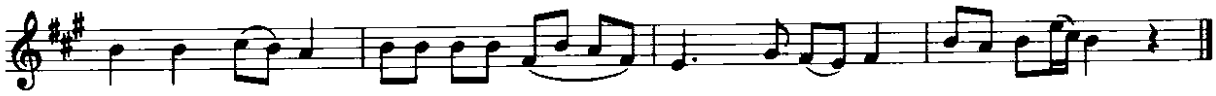
民族立宪歌

冯玉祥词曲

进行曲速度



1.民　族立宪　五族共和了，　方知今日　练兵最为高。
2.请　看外国　军械多灵巧，　重整武备　坚甲厉兵高。
3.陆　军营内　步马辎工炮，　各营各连　学术比低高。
4.第　一当兵　宗旨要达到，　莫叫官长　操心又费劳。
5.第　三枪械　自己要保好，　临阵之时　发枪多灵巧。
6.第　五棚内　弟兄和气好，　莫因是非　斗殴与争吵。
7.第　七莫看　吃酒赌博好，　官长查出　军法不能饶。
8.第　九服从　官长为正道，　谨守营规　这事为最好。
9.外　国占了　中国多少道，　铁路矿产　一律往外交。
10.直　隶胶州　德国占去了，　旅顺大连　暂且不能交。
11.中　国土地　如同灵芝草，　若不当兵　眼看国亡了。

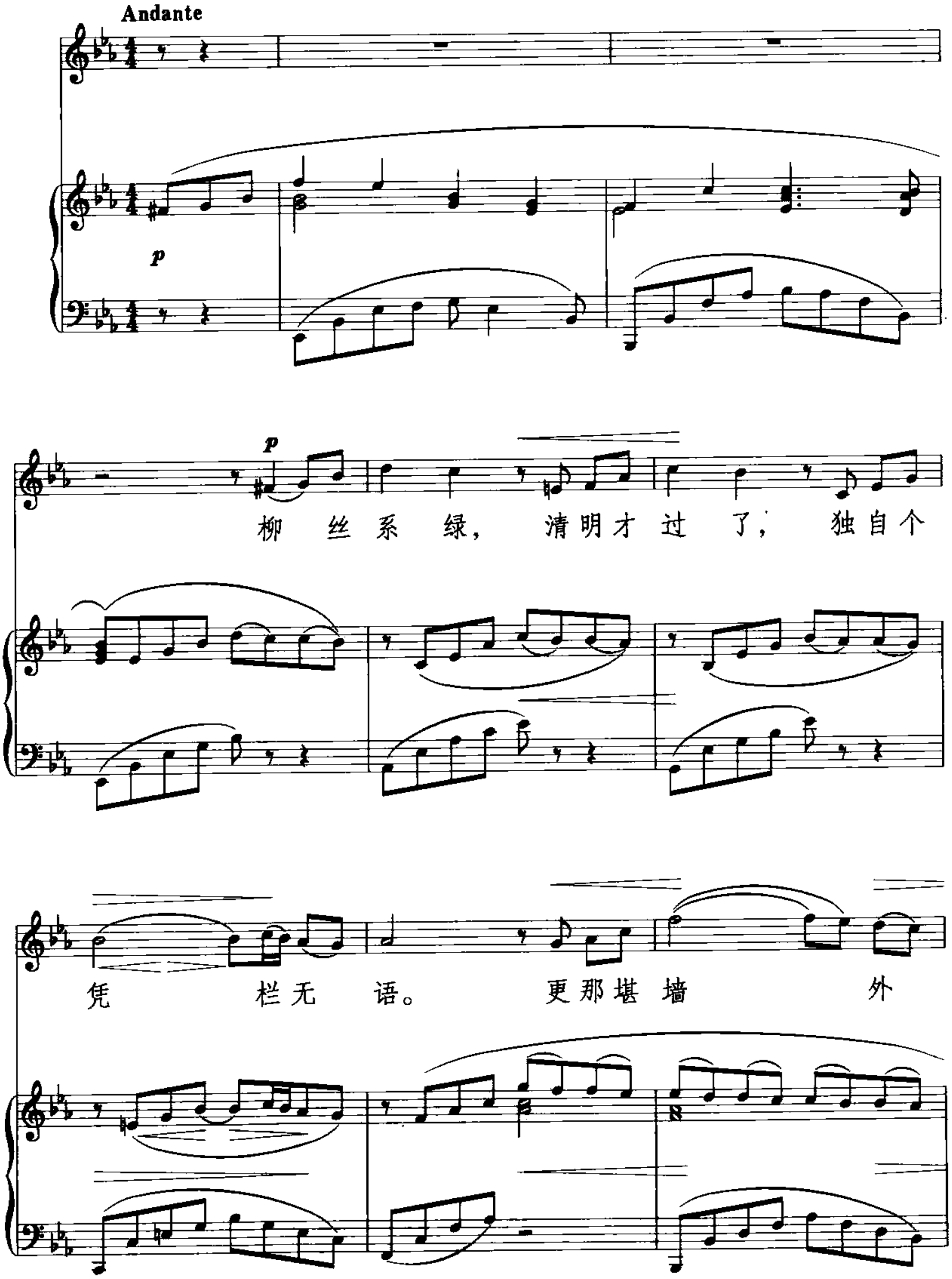


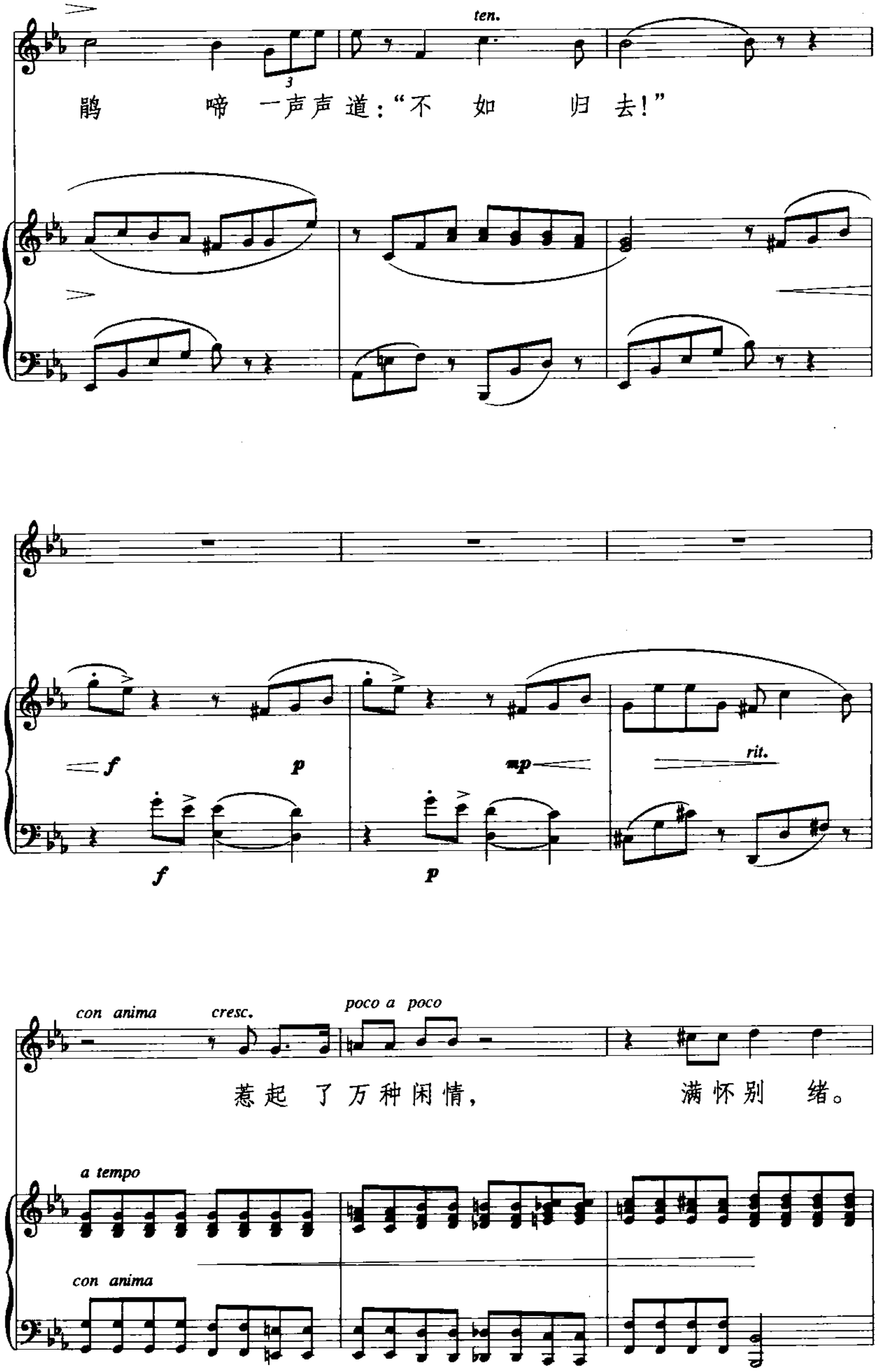
1.庚　子　兵　变　人人都知晓，　若　不当　兵　国家无人保。
2.同　胞　练　兵　个个如虎豹，　若　不操　练　国仇不能报。
3.陆　军　棚　内　正目为主脑，　服　从官　长　一心做事好。
4.第　二　棚　内　常讲卫生好，　不　患疾　病　哪能生疲劳。
5.第　四　军　服　洁净为最要，　若　不洁　净　外人多耻笑。
6.第　六　临　阵　奋勇往前跑，　若　是后　退　军法不能饶。
7.第　八　莫　怕　弹雨枪和炮，　效　命疆　场　方能显英豪。
8.第　十　功　课　要受长官教，　立　了战　功　升官有多好。
9.关　东　三　省　日本他想要，　英　法德　美　全看中国好。
10.威　海　九　龙　英国他也要，　直　到如　今　还占未有交。
11.但　愿　同　胞　个个如虎豹，　保　住国　家　太平乐逍遥。

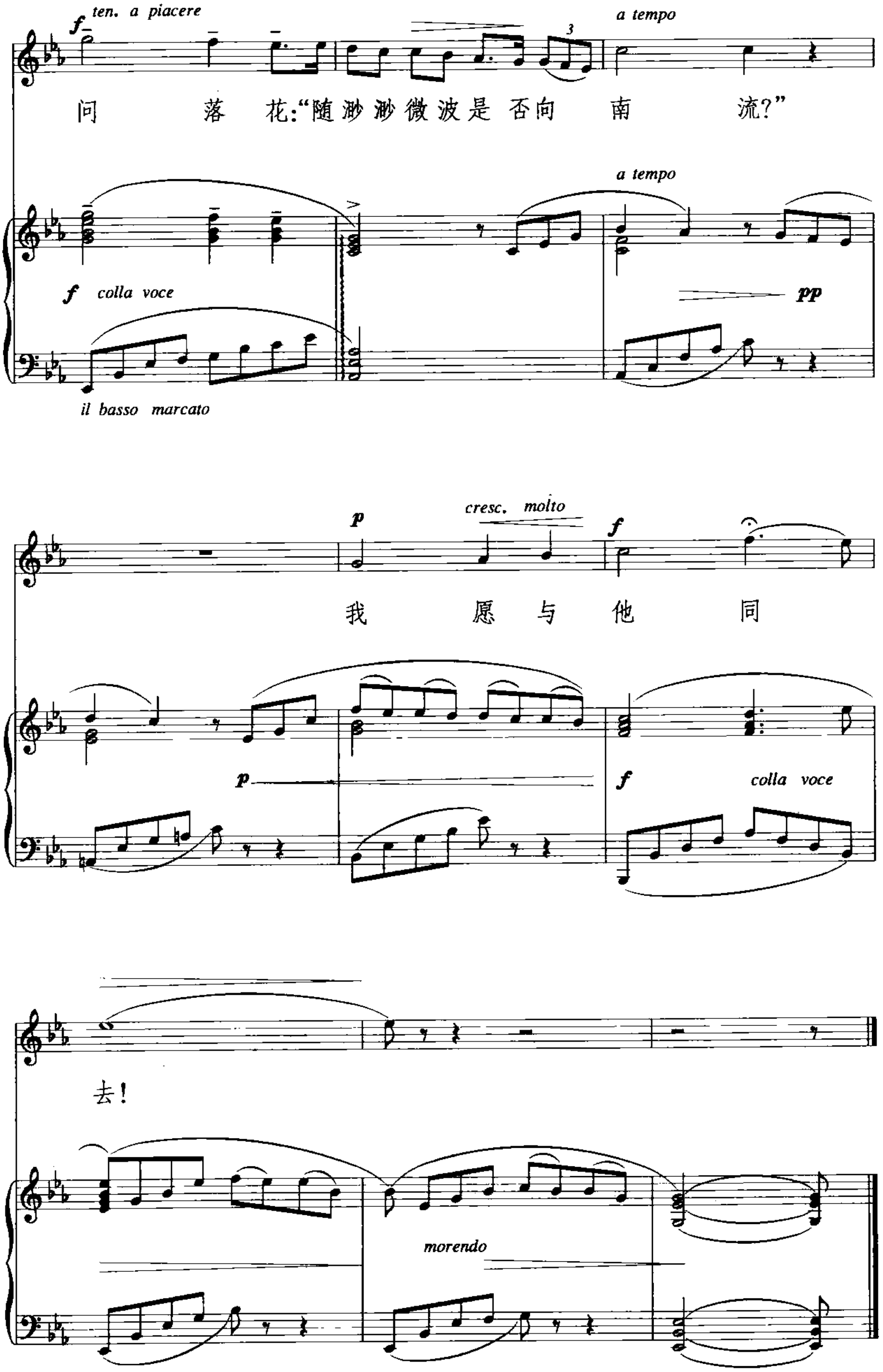
谱例6

思　乡

韦瀚章词
黄　自曲


Andante
p
p
柳丝系绿，清明才过了，独自个
凭栏无语。更那堪墙外

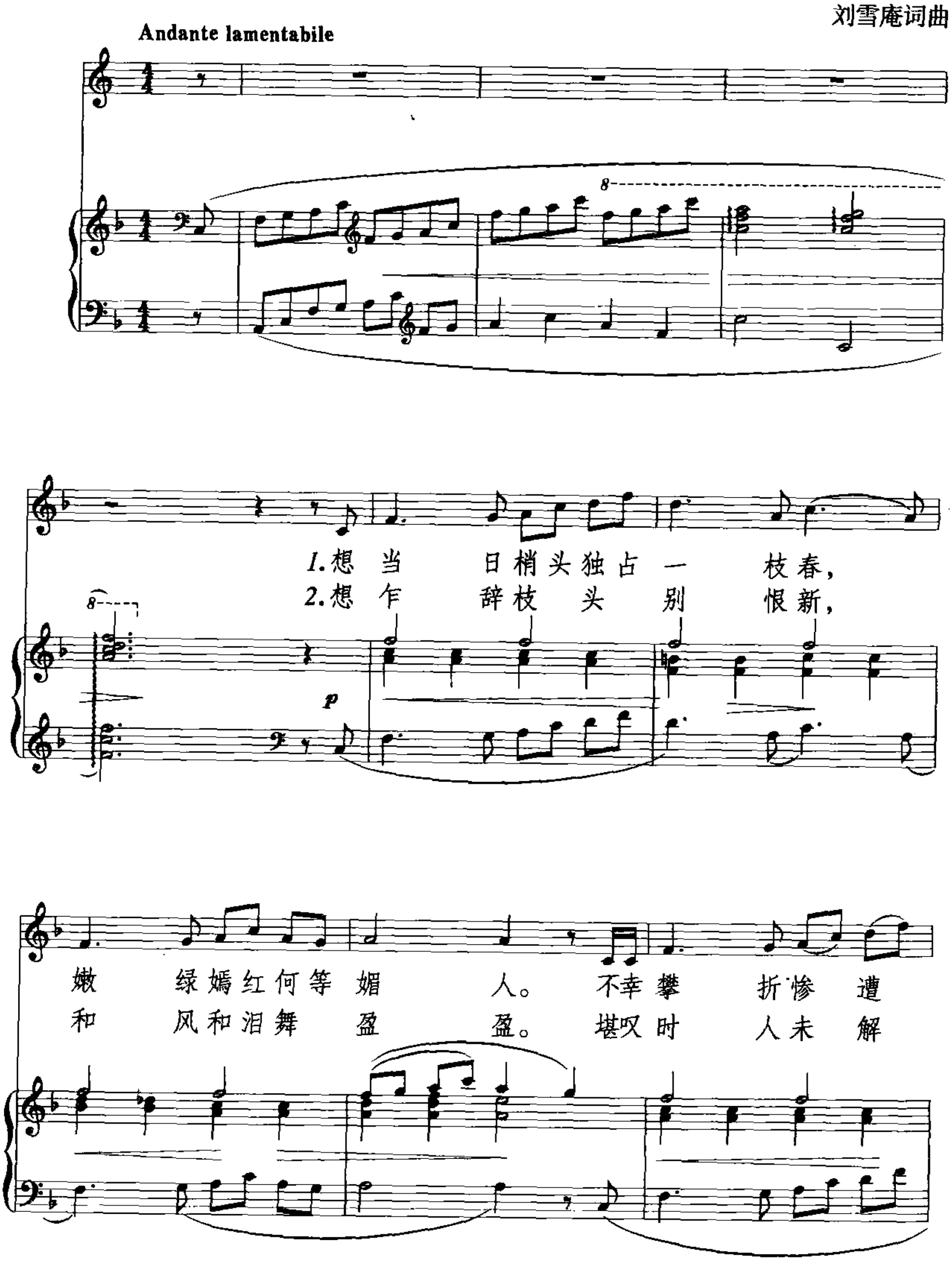

ten.
鹃 啼 一声声 道：“不 如 归 去！”
f
p
mp
f
p
rit.
con anima
cresc.
poco a poco
惹起 了 万种闲情， 满怀别 绪。
a tempo
con anima

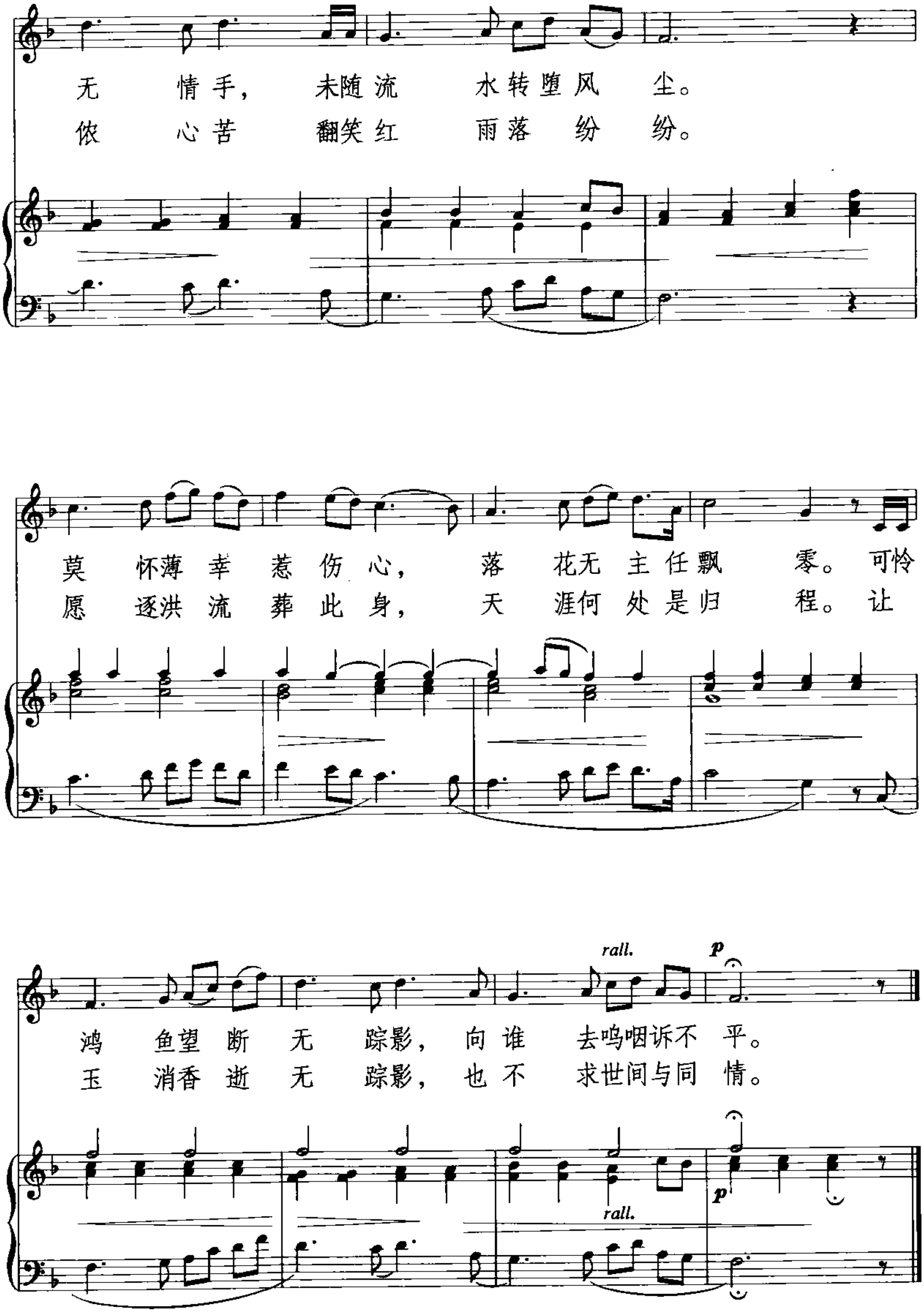

f ten. a piacere
a tempo
3
问 落 花:“随渺渺微波是否向 南 流?”
a tempo
f colla voce
pp
il basso marcato
p
cresc. molto
f
我 愿 与 他 同
p
f colla voce
去!
morendo

谱例7

飘零的落花

刘雪庵词曲

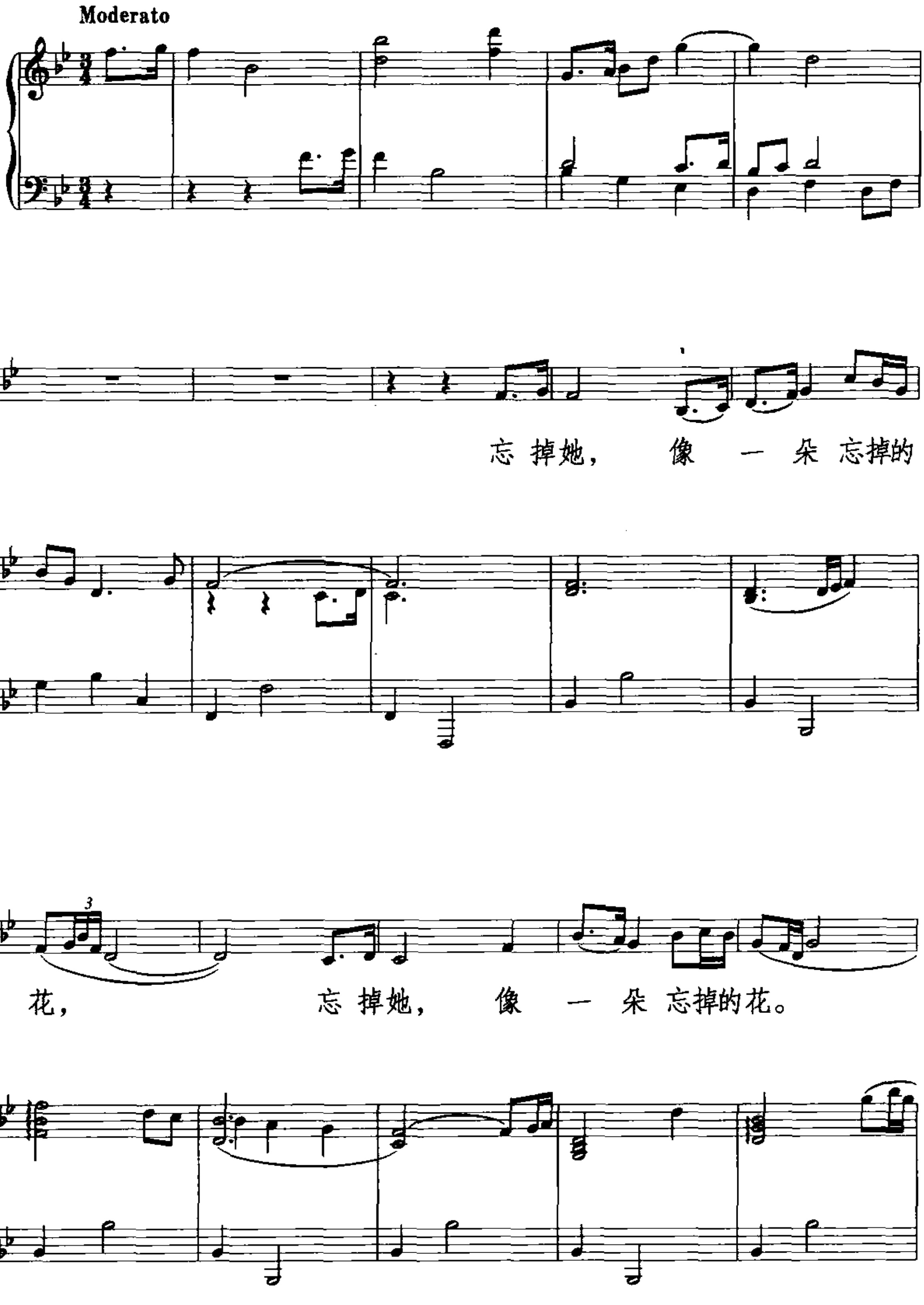

Andante lamentabile
8
8
p
1.想 当 日梢头独占 一 枝春，
2.想 乍 辞枝 头 别 恨新，
嫩 绿嫣红何等 媚 人。 不幸 攀 折 惨 遭
和 风和泪舞 盈 盈。 堪叹 时 人未 解

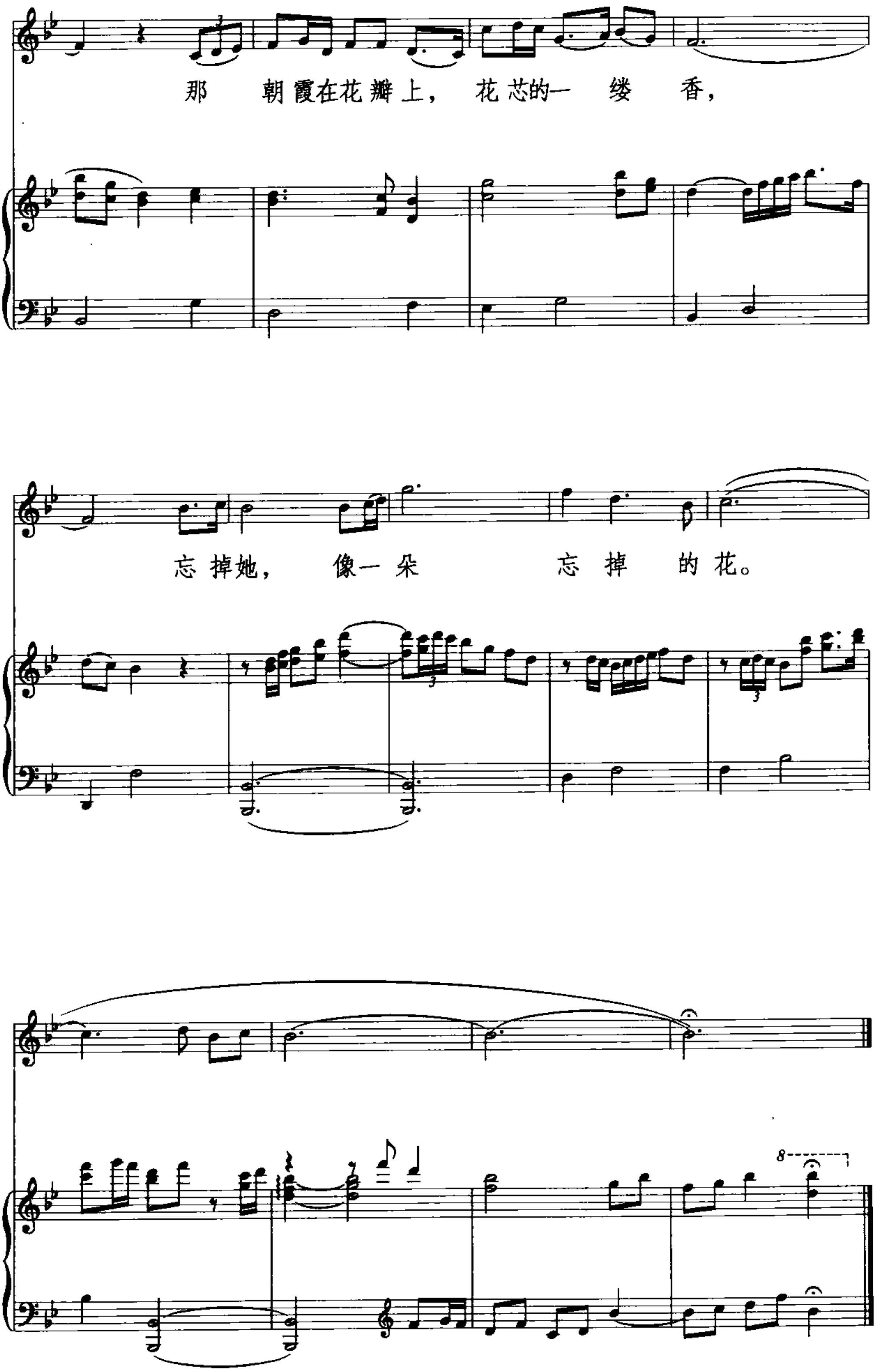

无 情手，未随流 水转堕风 尘。
依 心苦 翻笑红 雨落 纷 纷。
莫 怀薄 幸 惹 伤 心，落 花无 主任飘 零。可怜
愿 逐洪 流 葬此身，天 涯何 处是归 程。让
rall.
p
鸿 鱼望 断 无 踪影，向 谁 去呜咽诉不 平。
玉 消香 逝 无 踪影，也 不 求世间与同 情。
p
rall.

谱例8

忘　掉　她

佚　名词
冼星海曲

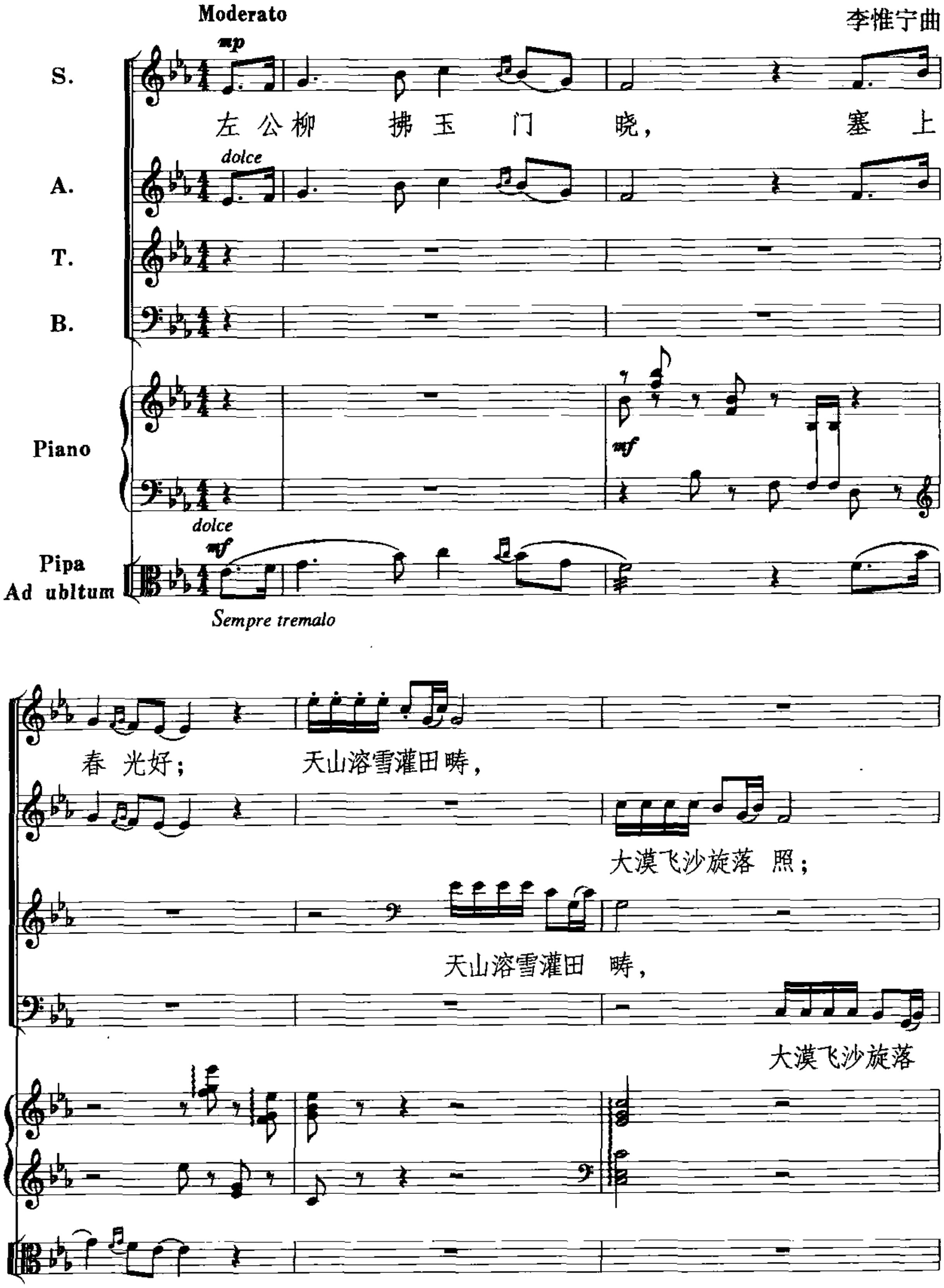

Moderato
3
忘 掉她， 像 一 朵 忘掉的
花， 忘 掉她， 像 一 朵 忘掉的花。

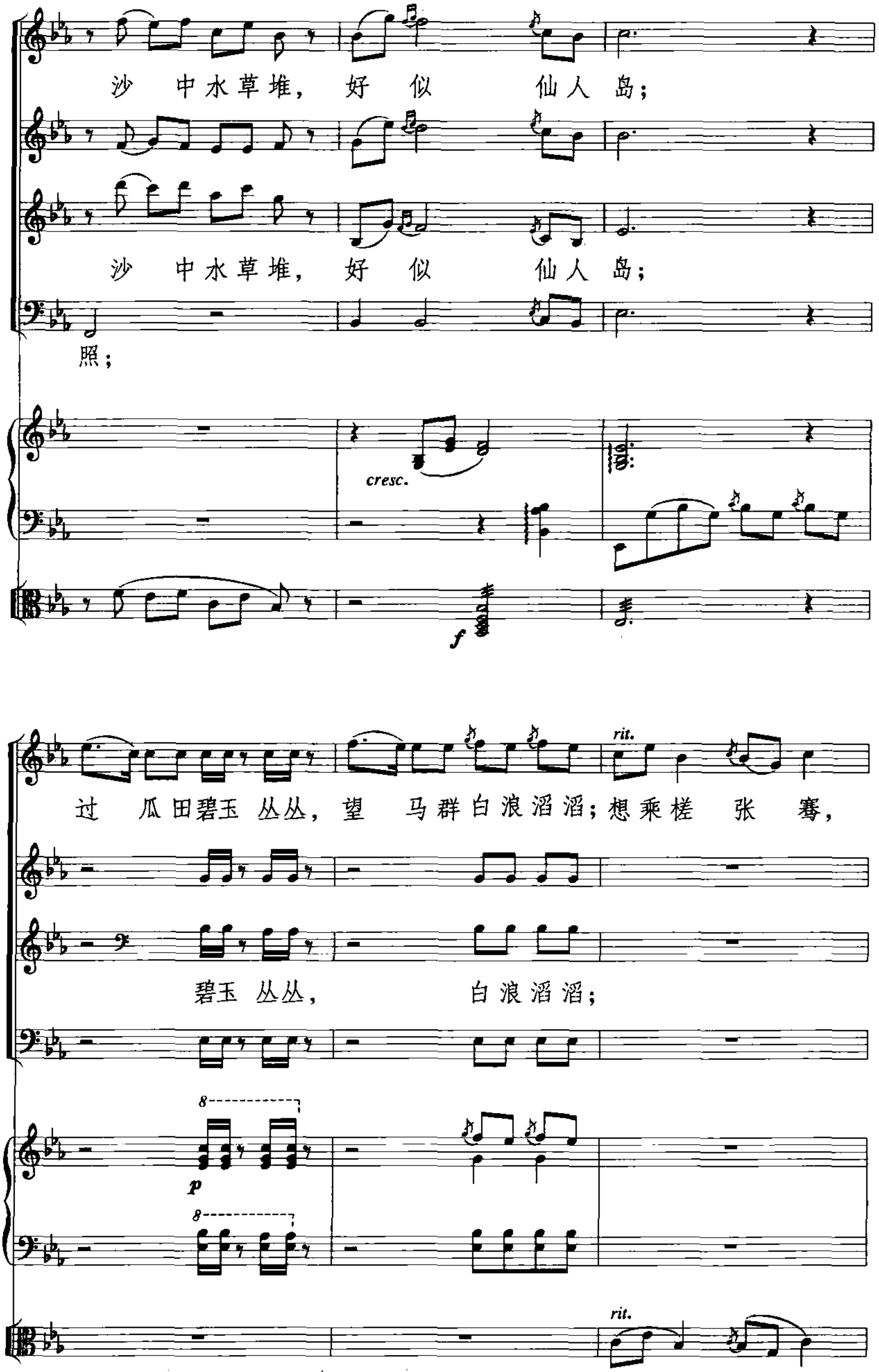

那 朝霞在花瓣上， 花芯的一 缕 香，
忘掉她， 像一朵 忘掉 的花。
3
8

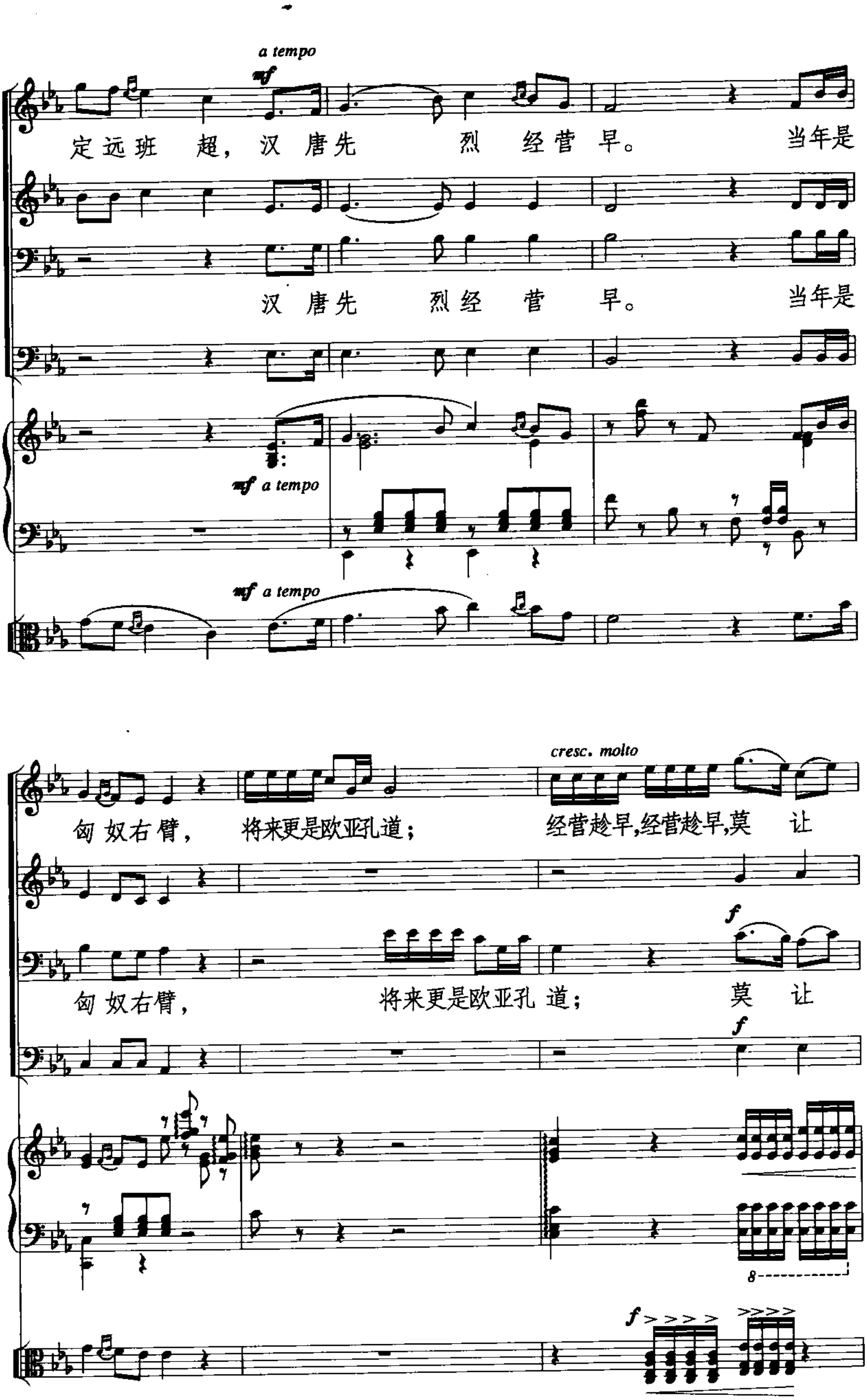
谱例9

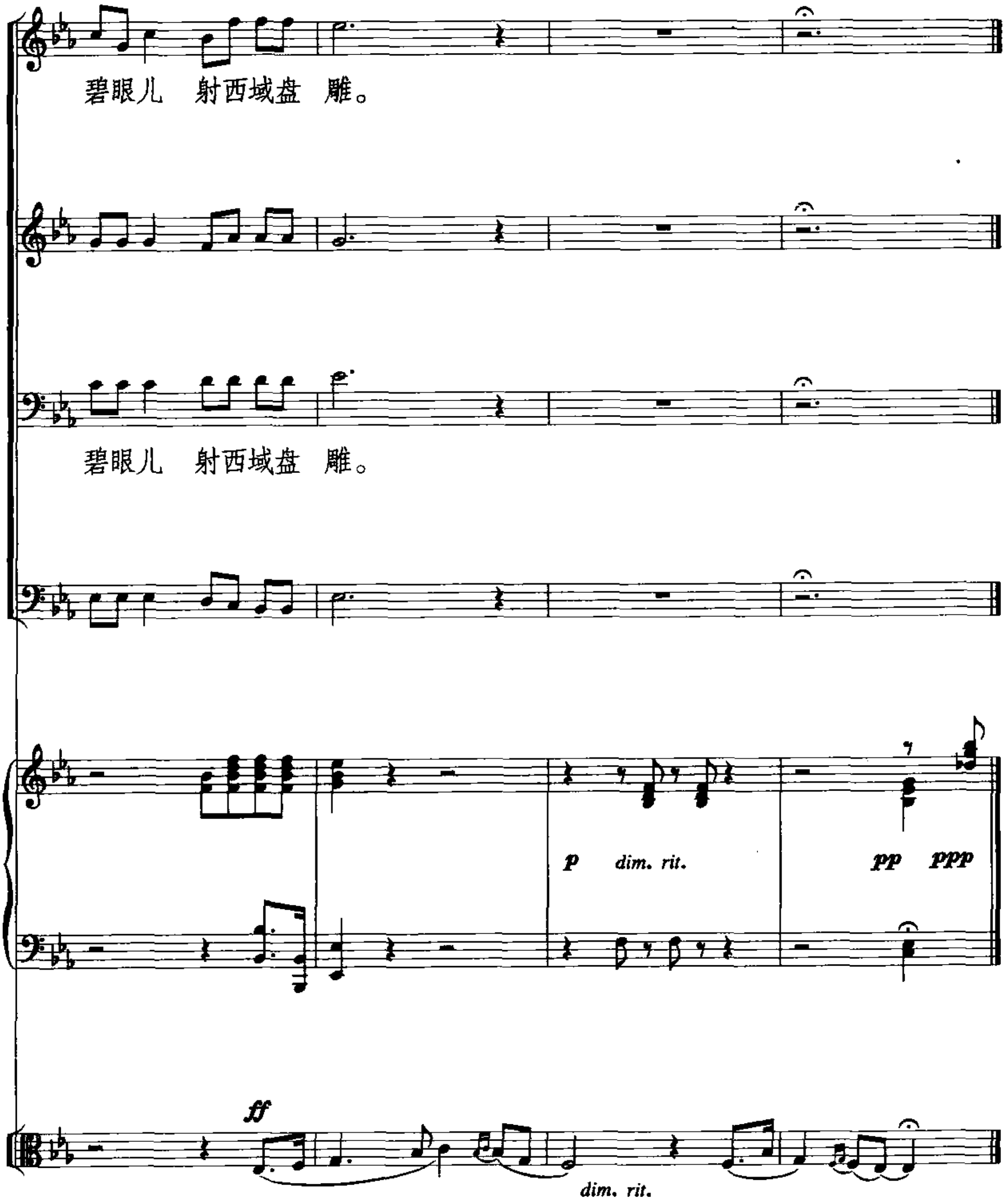
玉 门 出 塞

罗家伦词
李惟宁曲


Moderato
mp
S.
左公柳 拂玉门晓，塞上
dolce
A.
T.
B.
Piano
mf
Pipa
Ad ubltum
dolce
mf
Sempre tremalo
春 光好；天山溶雪灌田畴，
大漠飞沙旋落 照；
天山溶雪灌田 畴，
大漠飞沙旋落


沙 中水草堆，好 似 仙人岛；
沙 中水草堆，好 似 仙人岛；
照；
cresc.
f
rit.
过 瓜田碧玉 丛丛，望 马群白浪滔滔；想乘槎 张 骞，
碧玉 丛丛，白浪滔滔；
8
p
8
rit.

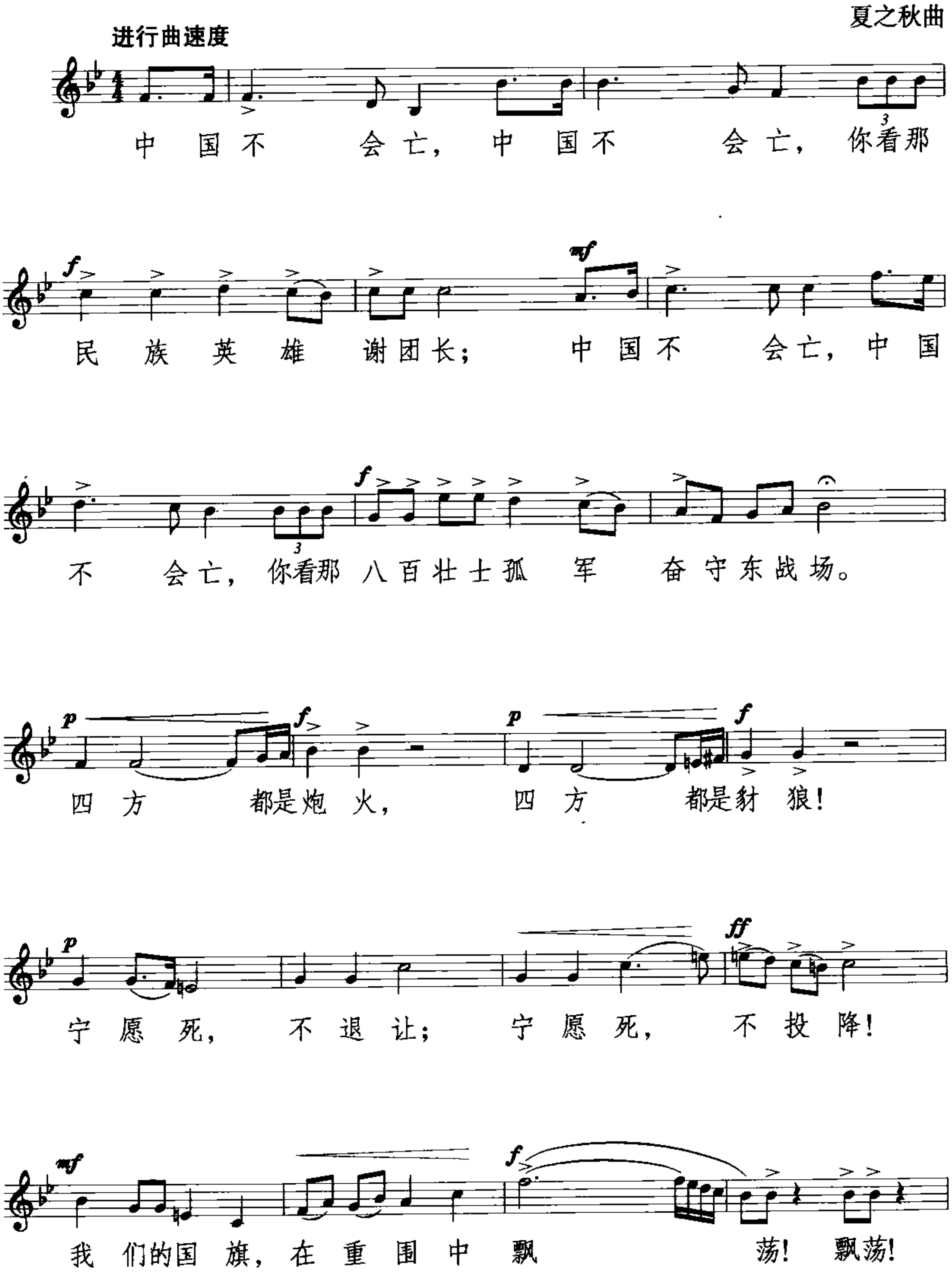

a tempo
mf
定远班超，汉唐先烈经营早。当年是
汉唐先烈经营早。当年是
mf a tempo
mf a tempo
cresc. molto
匈奴右臂，将来更是欧亚孔道；经营趁早，经营趁早，莫让
f
匈奴右臂，将来更是欧亚孔道；莫让
f
8
f

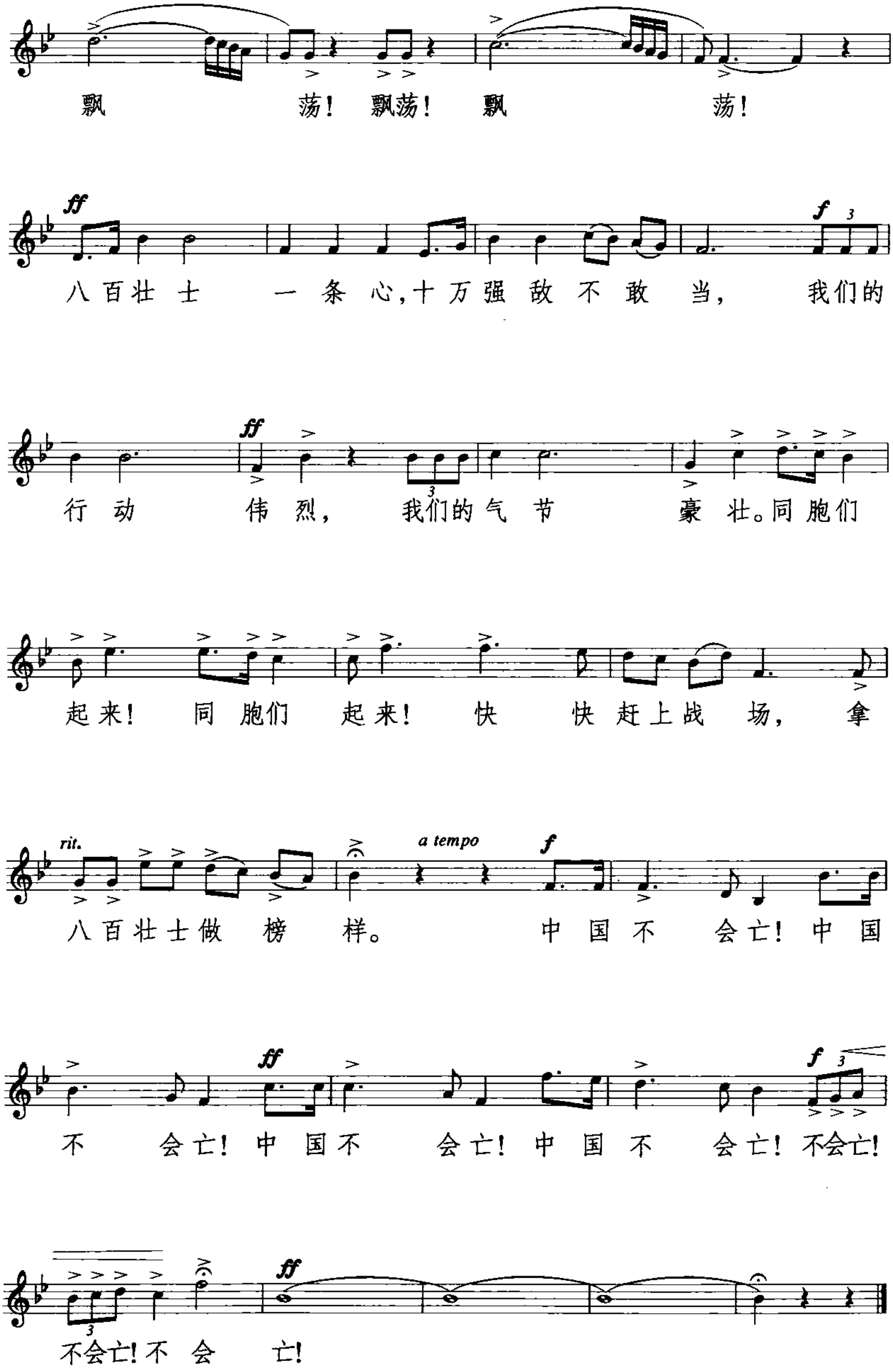

碧眼儿 射西域盘 雕。
碧眼儿 射西域盘 雕。
p
dim. rit.
pp
ppp
ff
dim. rit.

谱例10

歌八百壮士

桂涛声词
夏之秋曲

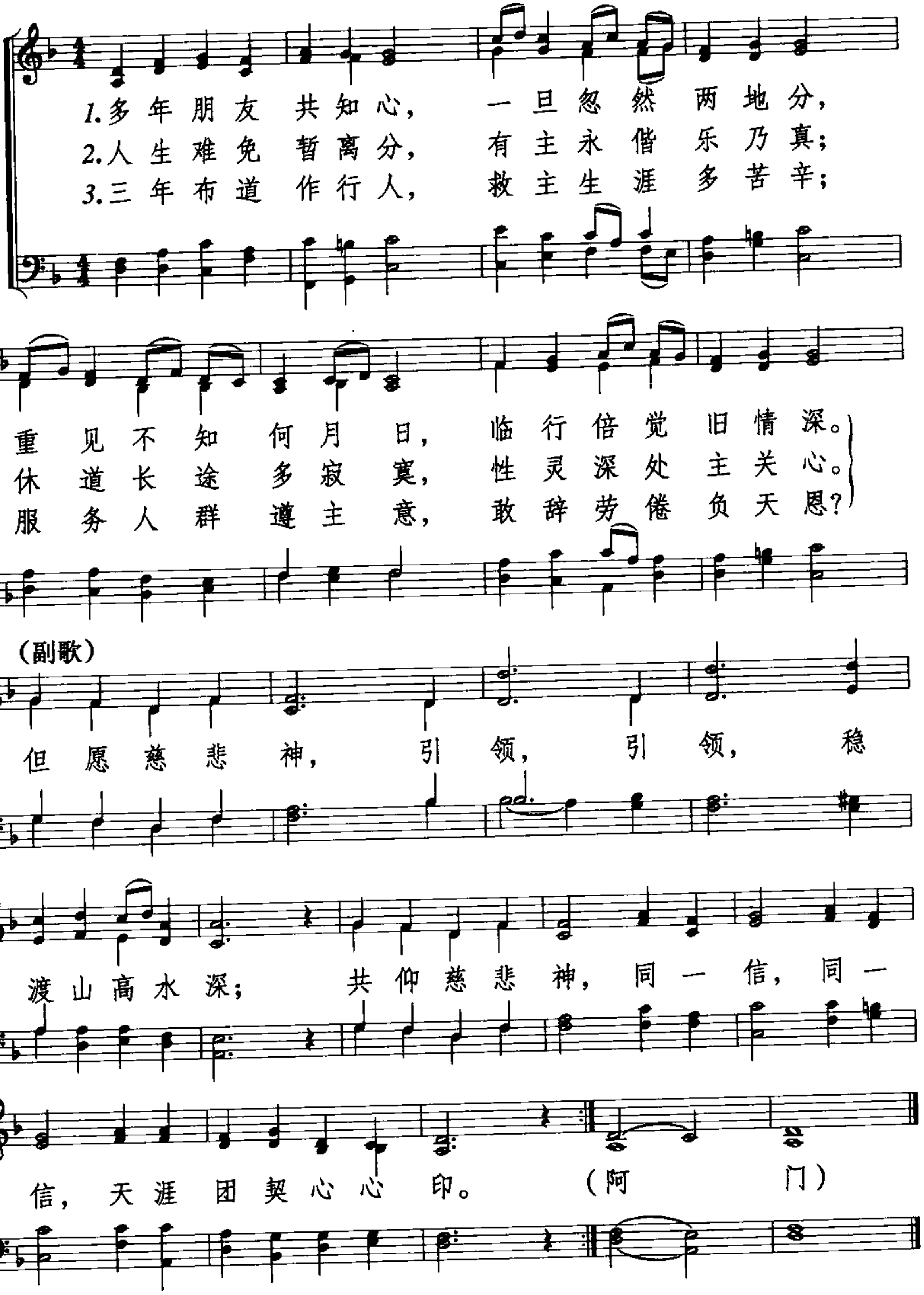

进行曲速度
中国不会亡，中国不会亡，你看那
民族英雄谢团长；中国不会亡，中国
不会亡，你看那八百壮士孤军奋守东战场。
四方都是炮火，四方都是豺狼！
宁愿死，不退让；宁愿死，不投降！
我们的国旗，在重围中飘荡！飘荡！


飘 荡！飘荡！飘 荡！
ff f 3
八百壮士 一条心，十万强敌不敢当， 我们的
ff 3
行动 伟烈， 我们的气节 豪壮。同胞们
起来！ 同胞们 起来！ 快 快赶上战 场， 拿
rit. a tempo f
八百壮士做 榜 样。 中国不 会亡！中 国
ff f 3
不 会亡！中 国不 会亡！中 国 不 会亡！不会亡！
3 ff
不会亡！不 会 亡！

谱例11

三叠离歌

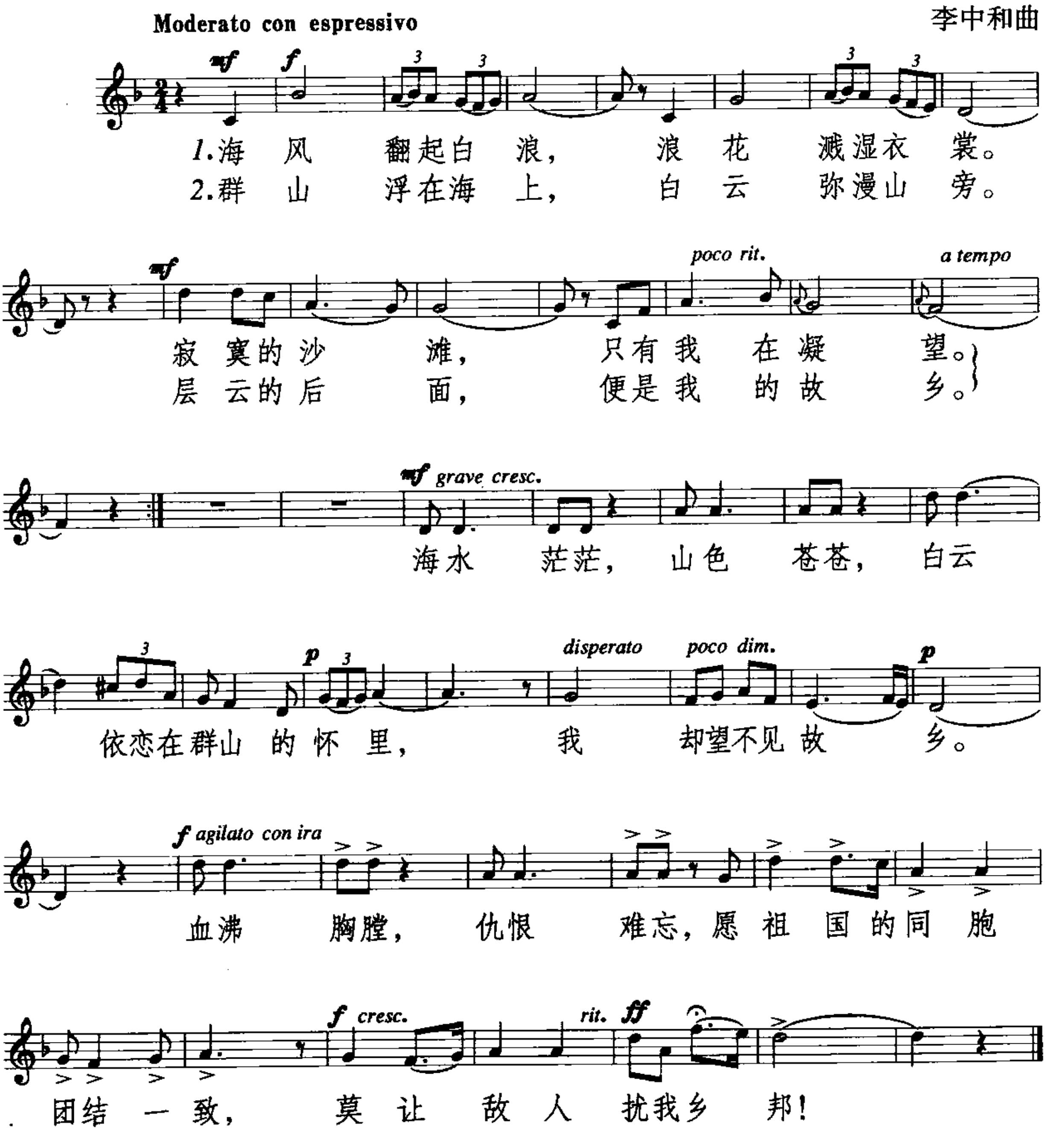
中国古琴曲
杨荫浏填词编曲（1934）


1.多年朋友共知心，一旦忽然两地分，
2.人生难免暂离分，有主永偕乐乃真；
3.三年布道作行人，救主生涯多苦辛；
重见不知何月日，临行倍觉旧情深。
休道长途多寂寞，性灵深处主关心。
服务人群遵主意，敢辞劳倦负天恩？
（副歌）
但愿慈悲神，引领，引领，稳
渡山高水深；共仰慈悲神，同一信，同一
信，天涯团契心心印。（阿 门）

谱例12

白 云 故 乡

韦瀚章词
李中和曲


Moderato con espressivo
mf
f
1.海 风 翻起白 浪， 浪 花 溅湿衣 裳。
2.群 山 浮在海 上， 白 云 弥漫山 旁。
mf
poco rit.
a tempo
寂 寞的沙 滩， 只有我 在凝 望。
层 云的后 面， 便是我 的故 乡。
mf grave cresc.
海水 茫茫， 山色 苍苍， 白云
p
disperato
poco dim.
p
依恋在群山 的 怀 里， 我 却望不见 故 乡。
f agilato con ira
血沸 胸膛， 仇恨 难忘，愿 祖 国 的 同 胞
f cresc.
rit.
ff
团结 一 致， 莫 让 敌 人 扰我乡 邦！

参考文献

一、史料、工具书类

孙继南编著《中国近现代(1840—2000)音乐教育史纪年》(增订本),山东教育出版社 2004 年 9 月第 1 版。

《中国近现代音乐史参考资料》油印本(共 15 辑),中国音乐家协会、中国音乐研究所编印,1959 年。

向延生主编《中国近现代音乐家传》(1—4),春风文艺出版社 1994 年 4 月第 1版。

张静蔚编选、校点《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》,人民音乐出版社1998 年 12 月第 1 版。

张静蔚编《搜索历史》(中国近现代音乐文论选编),上海音乐出版社 2004 年 9 月第 1 版。

俞玉滋、张援编《中国近现代学校音乐教育文选(1880—1949)》,上海教育出版社 2005 年 5 月第 1 版。

《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷,中国大百科全书出版社 1989 年 4 月第 1 版。

《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷,中国大百科全书出版社 1983 年 8 月第 1 版。

缪天瑞主编《音乐百科词典》,人民音乐出版社 1998 年 10 月第 1 版。

颜廷阶编撰《中国现代音乐家传略》,(台湾)绿与美出版社 1992 年 5 月第 1 版。

颜廷阶编撰《中国现代音乐家传略》(续集),(台湾)绿与美出版社 2001 年 4 月第 1 版。

《中国现代音乐家论民族音乐》(内部资料),中央音乐学院中国音乐研究所民族音乐研究班编印,1962 年 7 月。

李文如编《二十世纪中国音乐期刊目录汇编》(上、下册),文化艺术出版社 2005 年 11 月第 1 版。

王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学》(文献卷,四卷本),现代出版社 2000 年 1 月第 1 版。

二、著作、作品、文论类

顾长声著《传教士与近代中国》，上海人民出版社 1991 年 12 月第 2 版。

钱仁康著《学堂乐歌考源》，上海音乐出版社 2001 年 5 月第 1 版。

沈洽、许常惠编注《学堂乐歌之父——沈心工之生平与作品》，“中华民国”作曲家协会 1989 年出版。

《弘一大师全集》（十册），《弘一大师全集》编委会编，福建人民出版社 1991 年 6 月第 1 版。

陈慧剑主编《弘一大师有关人物论文集》，台北弘一大师纪念学会印行，1998 年12 月。

《李叔同——弘一法师》，天津市政协文史资料委员会、天津市宗教志编纂委员会编，天津古籍出版社 1988 年 4 月第 1 版。

北京市艺术研究所、上海市艺术研究所组织编著《中国京剧史》（全三卷，修订版），上海戏剧出版社 1999 年 9 月第 1 版。

金林祥著《思想自由　兼容并包——北京大学校长蔡元培》，山东教育出版社2004 年 11 月第 1 版。

《萧友梅全集·第 1 卷·文论专著卷》，陈聆群、洛秦主编，上海音乐学院出版社2004 年 11 月第 1 版。

《萧友梅全集·第 2 卷·音乐作品卷》，陈聆群、洛秦主编，上海音乐学院出版社2007 年 7 月第 1 版。

廖辅叔著《萧友梅传》，浙江美术学院出版社 1993 年 11 月第 1 版。

黄旭东、汪朴编著《萧友梅编年记事稿》，中央音乐学院出版社 2007 年 10 月第 1 版。

陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社 1990 年 12 月第 1版。

戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》，上海音乐出版社 1993 年 12 月第 1 版。

《赵元任全集》（第 11 卷），《赵元任全集》编委会编，商务印书馆 2005 年 11 月第 1 版。

廖崇向编《乐苑谈往》（廖辅叔文集），华乐出版社 1996 年 9 月第 1 版。

孙继南著《黎锦晖与黎派音乐》，上海音乐学院出版社 2007 年 2 月第 1 版。

刘育和编《刘天华全集》，人民音乐出版社 1997 年 5 月第 1 版。

冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》（上、中、下册），人民音乐出版社 1993 年 1 月第 1 版。

王勇著《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析——王光祈留德生涯与西文著述研究》，上海文艺音像出版社 2007 年 2 月第 1 版。

李荣寿编辑《音乐奇零》(1928)手抄本,原件由李华萱之子李毅飞提供。

谭胜功、黄砚如编《冯玉祥军歌选》,河南大学出版社 1986 年 7 月第 1 版。

常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》(1927—1990),1997 年 11 月。

《国立音乐专科学校校舍落成纪念特刊》,1935 年 11 月 28 日。

丁善德主编《上海音乐学院简史》(1927—1987),《音乐艺术》附刊,1987 年 11 月。

《黄自遗作集》(文论分册),上海音乐学院《黄自遗作集》编辑小组编,安徽文艺出版社 1997 年 9 月第 1 版。

韩国鐄著《留美三乐人——黄自·谭小麟·应尚能留美资料专辑》,(台湾)时报文化出版企业有限公司 1990 年 1 月第 1 版。

《应尚能音乐论著及作品选集》(中国音乐学院音乐丛书),吉林音像出版社 2003 年 6 月第 1 版。

赵雍生主编《现代中国音乐先驱赵梅伯》,(台湾)黎明文化事业股份有限公司 1991 年 8 月第 1 版。

莽克荣著《老志诚传》,中国文联出版社 2004 年 9 月第 1 版。

姜瑞芝主编《论贺绿汀》,上海音乐出版社 1995 年 1 月第 1 版。

《刘雪庵作品选》,中国文联出版社 2002 年 1 月第 1 版。

梦月著《音乐之子——陈田鹤大师传》,东方出版社 1993 年第 1 版。

《陈田鹤歌曲选集》,人民音乐出版社 1991 年第 1 版。

《冼星海全集》(十卷本),《冼星海全集》编辑委员会编,广东高等教育出版社 1990 年 12 月第 1 版。

《聂耳全集》(上、下卷),《聂耳全集》编辑委员会编,文化艺术出版社、人民音乐出版社 1985 年 10 月第 1 版。

王懿之著《聂耳传》,上海音乐出版社 1992 年 5 月第 1 版。

王之平著《国歌作曲者——聂耳》,上海教育出版社 1999 年 5 月第 1 版。

齐藤孝治著《聂耳——闪光的生涯》,庄严译,上海音乐出版社 2003 年 2 月第 1 版。

中国聂耳、冼星海学会编《论聂冼——1985 年中国聂耳、冼星海音乐创作学术讨论会论文集》,1985 年 12 月。

王勇主编《人琴合一·艺海天涯——王人艺先生辞世二十周年纪念》,上海文艺音像出版社 2006 年发行。

《吕骥文选》(上、下集),人民音乐出版社 1988 年 8 月第 1 版。

李业道著《吕骥评传》,人民音乐出版社 2001 年 6 月第 1 版。

李凌著《音乐流花》,山西人民出版社 1989 年 3 月第 1 版。

夏白著《在新音乐运动的行进中》，上海教育书店 1950 年 2 月第 1 版。

陈钢主编《上海老歌名典》，上海辞书出版社 2002 年 4 月第 1 版。

梁茂春、江小韵主编《论江文也——江文也纪念研讨会论文集》，中央音乐学院学报社 2000 年 9 月第 1 版。

《江文也纪念研讨会论文集》，台北县立文化中心，1992 年 8 月。

《王洛宾回忆录》，青年音乐家文教基金会制作发行，1993 年 5 月 20 日首版发行。

《何安东作品集》，广东何安东基金会编（主编徐士家，执行主编陈浚辉），中国文联出版社 2004 年 1 月第 1 版。

《中国抗日战争歌曲集》（执行主编向延生），群众出版社 2005 年 7 月第 1 版。

《程懋筠的音乐人生》，萧友梅音乐教育促进会编，中央音乐学院出版社 2007 年 6 月第 1 版。

高燕生、刘连捷主编《缪天瑞音乐生涯》，河北教育出版社 2000 年 12 月第 1 版。

俞玉姿、李岩主编《中国现代音乐教育的开拓者陈洪文选》，南京师范大学出版社 2008 年 6 月第 1 版。

《吴伯超的音乐生涯》，萧友梅音乐教育促进会编，中央音乐学院出版社 2004 年 3 月第 1 版。

福建省艺术研究所编《国立福建音专校史资料集》，1988 年 4 月。

张静蔚编著《马思聪年谱》（1912—1987），中国文联出版社 2004 年 7 月第 1 版。

马瑞雪著《马思聪蒙难记》，上海文艺出版社 1990 年 8 月第 1 版。

戴鹏海著《丁善德音乐年谱长编》，中央音乐学院学报社 1993 年 8 月第 1 版。

戴鹏海选编《丁善德音乐论著集》，上海音乐学院出版社 2006 年 12 月第 1 版。

戴鹏海编《丁善德及其音乐作品》，上海音乐出版社 1993 年 3 月第 1 版。

《萧淑娴作品集》，中央音乐学院学报社 1992 年 11 月第 1 版。

《阿炳曲集》（线谱版），中国艺术研究院音乐研究所编，人民音乐出版社 1983 年 4 月第 1 版。

《中国歌剧艺术文集》，田川、荆兰主编，国际文化出版公司 1990 年 10 月第 1 版。

《曹安和音乐生涯》，中国艺术研究院音乐研究所编，山东文艺出版社 2006 年 1 月第 1 版。

赵琴撰文《李抱忱——余音嘹亮尚飘空》，（台湾）时报文化出版企业股份有限公司 2003 年 12 月第 1 版。

连宪升、萧雅玲撰文《张昊——浮云一样的游子》，（台湾）时报文化出版企业股份有限公司 2002 年 12 月第 1 版。

韩国镄撰文《戴粹伦——耕耘一亩乐田》，(台湾)时报文化出版企业股份有限公司 2002 年 12 月第 1 版。

徐丽纱撰文《蔡继琨——艺德双馨》，(台湾)时报文化出版企业股份有限公司 2002 年 12 月第 1 版。

简巧珍撰文《萧而化——孤芳众赏一乐人》，(台湾)时报文化出版企业股份有限公司 2003 年 12 月第 1 版。

金林祥主编《中国教育制度通史》(第 6 卷)清代(公元 1840—1911)(下)，山东教育出版社 2000 年 7 月第 1 版。

于述胜著《中国教育制度通史》(第 7 卷)民国时期(公元 1912—1949)，山东教育出版社 2000 年 7 月第 1 版。

舒新城编《中国近代教育史资料》(上、下册)，人民教育出版社 1981 年 3 月第 2 版。

陈学恂主编《中国近代教育文选》，人民教育出版社 2001 年 5 月第 2 版。

孙继南、周柱铨主编《中国音乐通史简编》，山东教育出版社 1991 年 3 月第 1 版。

陈应时、陈聆群主编《中国音乐简史》，高等教育出版社 2006 年 12 月第 1 版。

刘靖之著《中国新音乐史论》(上、下)，(台湾)燿文事业有限公司 1998 年 9 月第 1 版。

汪毓和编著《中国近现代音乐史》(近代部分)，高等教育出版社 2005 年 6 月第 1 版。

赵广晖编著《现代中国音乐史纲》，(台湾)乐韵出版社 1986 年 5 月第 1 版。

冯文慈著《中外音乐交流史》，湖南教育出版社 1998 年 7 月第 1 版。

陶亚兵著《中西音乐交流史稿》，中国大百科全书出版社 1994 年 5 月第 1 版。

张前著《中日音乐交流史》，人民音乐出版社 1999 年 10 月第 1 版。

唐守荣、杨定抒编著《国统区抗战音乐史略》，西南师范大学出版社 1996 年 5 月第 1 版。

陈志昂著《抗战音乐史》，黄河出版社 2005 年 6 月第 1 版。

许常惠著《台湾音乐史初稿》，(台湾)全音乐谱出版社 1991 年 9 月第 1 版。

凌瑞兰著《东北现代音乐史》，春风文艺出版社 1998 年 5 月第 1 版。

刘欣欣、刘学清著《哈尔滨西洋音乐史》，人民音乐出版社 2002 年 4 月第 1 版。

辽宁延安文艺学会编《鲁艺在东北》，辽海出版社 2000 年 6 月第 1 版。

〔日〕榎本泰子著《乐人之都上海——西洋音乐在近代中国的发轫》，彭谨译，上海音乐出版社 2003 年 10 月第 1 版。

中华民族文化促进会编《回首百年——20 世纪华人音乐经典论文集》，重庆出版社 1994 年 12 月第 1 版。

郭乃安著《音乐学，请把目光投向人》，山东文艺出版社 1998 年 6 月第 1 版。

陈聆群《中国近现代音乐史研究在20世纪》(陈聆群音乐文集),上海音乐学院出版社2004年7月第1版。

黄旭东著《弄斧集》,中央音乐学院出版社2005年10月第1版。

向延生著《乐苑史迹》(音乐学研究文集), 山东文艺出版社2002年11月第1版。

李岩著《朔风起时弄乐潮》(音乐学术论文集),上海音乐学院出版社2004年10月第1版。

韩国鐄著《自西徂东》(中国音乐文集),(台湾)时报文化出版事业有限公司1981年9月第1版。

韩国鐄著《韩国鐄音乐文集》(一)、(二)、(三)、(四),(台湾)乐韵出版社1990—1999年陆续出版。

张己任著《谈乐录》,广西师范大学出版社2003年3月第1版。

苏夏著《论中国现代音乐名家名作》,中央音乐学院出版社2005年3月第1版。

魏廷格著《魏廷格音乐文选》,人民音乐出版社2007年4月第1版。

乔建中著《咏叹百年》(音乐学研究文集),山东文艺出版社2002年11月第1版。

田青《净土天音》(音乐学研究文集),山东文艺出版社2002年11月第1版。

冯长春著《中国近代音乐思潮研究》,人民音乐出版社2007年10月第1版。

梁茂春主编《中国音乐论辩》(20世纪中国学术论辩书系·艺术卷),百花文艺出版社2007年5月第1版。

刘靖之编《中国新音乐史论集》(1920—1945),香港大学亚洲研究中心1988年出版。

吴赣伯著《中国人与中国音乐》,台北观念文化事业有限公司2001年6月第1版。

吴赣伯编著《二十世纪香港中乐史稿》,国际演艺评论家协会(香港分会)2006年6月第1版。

朱瑞冰主编《香港音乐发展概论》,(香港)三联书店有限公司1999年12月第1版。

刘靖之、李明主编《长河集》(香港民族音乐学会20周年文集),香港大学亚洲研究中心、香港民族音乐学会2005年9月出版。

陈守仁著《神功戏在香港》,(香港)三联书店有限公司1996年5月第1版。

李岩著《缤纷妙响——澳门音乐》,文化艺术出版社2005年2月第1版。

钱理群、温儒敏、吴福辉著《中国现代文学三十年》(修订本),北京大学出版社1998年7月第1版。

本书引用中国当代音乐学家文献人名索引

（人名排列以书中引用文献先后为序）

陶亚兵(1959—) 哈尔滨师范大学音乐学院院长、教授。文学博士。著作有《中西音乐交流史稿》、《明清间的中西音乐交流》。论文有《廖辅叔对中国音乐史和中西音乐交流史研究的贡献》等。

孙继南(1928—) 山东艺术学院教授。著作有《黎锦晖评传》、《中国近现代音乐教育史纪年(1840—2000)》(增订本)、《黎锦晖与黎派音乐》等;主编《中外名曲欣赏》、《中国音乐通史简编》(合)等。论文有《我国近代早期“乐歌”的重要发现》、《李叔同在中国近代音乐启蒙运动中的贡献》、《弘一大师与刘质平的因缘》、《佛法经典歌曲“清凉歌”初考》、《我看萧友梅的教育观》、《中国最早的音乐期刊——〈音乐小杂志〉》等。

宫宏宇(1963—) 新西兰国立UNITEC理工学院高级讲师。新西兰奥克兰大学哲学博士。论著有《韩国及欧美学者对流传在韩国的古代中国音乐的研究》、《赵佶的音乐外交与宋代音乐之东传》、《王光祈初到德国》、《基督教传教士与中国学校音乐教育之开创》、《近二十年来海外有关中国音乐研究之发展与动向》等。

韩国鐄(1936—) 美国北伊利诺伊州大学音乐学院教授。美国西北大学音乐史博士。著作有《留美三乐人:黄自·谭小麟·应尚能留美资料专辑》、《自西徂东》(上、下)、《韩国鐄音乐文集》(一、二、三、四),《戴粹伦——耕耘一亩乐田》等。

钱仁康(1914—) 上海音乐学院教授。主要著作有《钱仁康音乐文选》(上、下册)、《钱仁康音乐文选续编》、《学堂乐歌考源》等。论文有《黄自的生活、思想与创作》、《黄自主要作品分析》等。

张　前(1935—　)　中央音乐学院教授。著作有《中日音乐交流史》、《音乐欣赏心理分析》、《音乐美学基础》(合)等。

沈　洽(1940—　)　原中国音乐学院研究所所长、研究员。论著有《音腔论》、《民族音乐学研究方法导论》、《学堂乐歌之父——沈心工之生平与作品》、《中国·汉族的音乐》、《中国南方少数民族音乐》、《音乐文化的双视角观照——民族音乐学的一种新定位》等。

许常惠(1929—2001)　原“国立”台湾师范大学音乐研究所所长兼音乐系主任、亚洲作曲家联盟台湾总会理事长。论著有《台湾音乐史初稿》、《寻找民族的根》、《台湾民谣研究》、《以民俗音乐作为音乐教育之基础》、《近代中国音乐史话》等。

陈聆群(1933—　)　上海音乐学院教授。著作有《中国近现代音乐史研究在20世纪》(论文集)、《中国音乐简史》(合)等。编著《萧友梅音乐文集》(合)、《回首百年——20世纪华人音乐经典论文集》(合)等。

张静蔚(1938—　)　中国音乐学院教授。著作有《中国近代音乐史料汇编》、《搜索历史》(中国近现代音乐文论选编)、《马思聪年谱》等;论文有《张謇与学堂乐歌》、《梁启超、曾志忞对中国近代音乐文化的贡献》等。

魏廷格(1942—　)　中国艺术研究院音乐研究所研究员。论著有《魏廷格音乐文选》、《论我国钢琴音乐创作》、《钢琴学习指南——答钢琴学习388问》等。

齐毓怡(1930—　)　中国艺术研究院音乐研究所研究员。编著《冼星海专辑》(1—4辑),《冼星海全集》(执行编辑)、《萧友梅音乐文集》(合)、《中国乐器介绍》(合)等。

戴鹏海(1929—　)　上海音乐学院音乐研究所研究员。编著有《丁善德音乐年谱长编》、《陆华柏音乐年谱长编》、《萧友梅纪念文集》(合)、《萧友梅音乐文集》(合)、《贺绿汀全集》(合)、《丁善德音乐论著集》等。论文有《“重写音乐史”:一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》、《还历史以本来面目——20世纪中国音乐史上的“个案”系列之一:陈洪和他的〈战时音乐〉》等。

萧淑娴(1905—1991)　原中央音乐学院教授。论著有《萧淑娴作品集》、《回忆我的叔父萧友梅》、《萧友梅业绩之一二》、《20年代的萧友梅》等。

孙　海(1964—　)　亚琛德中文化管理有限公司总裁。德国路德维希堡教育大学文化管理学/文化人类学博士。论文有《德国出土的“万年骨笛”》、《萧友梅留德史料新探》、《中德学校音乐教育比较研究构架》、《齐尔品〈现代中国的音乐〉译读随感》等。

秦德祥(1939—) 江苏省常州第一中学高级音乐教师。著作有《吟诵音乐》、《元素性音乐教育》、《中国乐理》(合)、《赵元任程曦吟遗音录》(合)等。论文有《中国传统音乐的“调性色彩变换手法”——“旋宫”、“犯调”及“变音阶”》、《天宁梵呗天下宗》等。

黄旭东(1935—) 原《中央音乐学院学报》常务副主编、执行主编,现任中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会常务副会长兼秘书长。著作有《弄斧集》(论文集)、《萧友梅编年记事稿》(合)、《萧友梅纪念文集》(合)等。论文有《脚踏实地自学成才 笔耕七十二载的真学者——缅怀与评说廖辅叔》、《我们要有与国立音专共存亡的决心——记抗战前期萧友梅的得力助手陈洪先生》等。

冯文慈(1926—) 中国音乐学院教授。著作有《中外音乐交流史》、《中国音乐史学的回顾与反思》(论文集)、《律学新说》、《律吕精义》点注本、《王光祈音乐论著选集》选注(上、中、下册,合)等。论文有《中国近现代音乐史教学:两个传统并存与古今衔接问题》、《我的最终岗位:中国音乐史学——随遇而安、缘机以进》等。

俞玉滋(1929—) 曾用名俞玉姿。中央音乐学院教授。编著有《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》(主编)、《王光祈音乐论著选集》选注(合)、《中国近代学校音乐教育文选(1840—1949)》(合)、《中国近现代美育论文选》等。论文有《江文也年谱》(合)、《为中国歌剧事业而献身的张权教授》等。

王　勇(1969—) 上海音乐学院讲师。文学博士。论著有《人琴合一·艺海无涯——王人艺传略》、《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析——王光祈留德生涯与西文著述研究》、《上海老歌》(执行主编)等。

向延生(1939—) 中国艺术研究院音乐研究所研究员。论著有《中国近现代音乐家传》(1—4册, 主编)、《乐苑史迹》(论文集)、《向隅对老师黄自的诚挚情怀》、《“冼星海1923年在北京”的质疑》、《歌剧〈白毛女〉在延安的创作与排练——纪念歌剧〈白毛女〉创演50周年》等。

廖辅叔(1907—2002) 原中央音乐学院教授。著作有《中国古代音乐简史》、《萧友梅传》、《乐苑谈往》(论文集)、《瓦格纳论音乐》(译著)。论文有《音乐史研究的误区及其他》、《千古文章未尽才——我所认识的黄自》等。

李　岩(1958—) 中国艺术研究院音乐研究所副研究员。著作有《朔风起时弄乐潮》(论文集)、《缤纷妙响——澳门音乐》、《中国音乐论辩》(合)、《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》(主编)等。论文有《论国乐改进观念的衍变》、《对刘靖之“三模式”的商榷》、《中国风琴制造之始》、《耒维斯(John Hazedel Levis)

沪、平演讲暨音乐会溅起的微澜余波》、《上海中华口琴会及其推广的音乐——一种城市大众化音乐文化现象的研究》、《纪念何安东的历史意义》等。

陈正生(1937—) 原上海艺术研究所研究人员。论文有《关于琵琶曲〈月儿高〉和〈春江花月夜〉的传谱问题》、《大同乐会活动记事》、《柳尧章对民族音乐的贡献》、《朱载堉“异径管律”分析》、《三分损益律的算式》、《对〈律学〉(第三次修订版)的一点意见——谈谈开管、闭管及管口校正》等。

吴赣伯(1939—) 原香港大学亚洲研究中心名誉院士,现移居加拿大。著作有《20世纪香港中乐史稿》、《国乐随笔》、《中国人与中国音乐》(论文集)、《20世纪中华国乐人物志》、《传统二胡基础教程》、《孙文明二胡曲集》(合)等。论文有《新音乐与国乐改进》、《从20世纪中国音乐家的三大贡献看彭修文民族管弦乐艺术的实践》等。

朱　舟(1928—) 四川音乐学院作曲系教授。论著有《王光祈研究论文集》(合)、《王光祈〈中国音乐史述评〉》等。

常受宗(1924—) 原上海音乐学院院长办公室主任、理论作曲专业副研究员。著作有《上海音乐学院大事记·名人录》(主编)、《贺绿汀全集》(合)、《上海音乐学院简史》(主要编写人员)等。论文有《贺绿汀的音乐教育思想》、《音乐苗圃　人才宝库》、《民族器乐演奏的新形式——介绍胡登跳的几首丝弦五重奏曲》等。

刘靖之(1935—) 原香港大学亚洲研究中心名誉教授、院士。哲学博士。著作有《中国新音乐史论》(上、下册)、《刘靖之谈乐》(1—3集)、《元人水浒杂剧研究》、《论中国新音乐》等。主编有《中国新音乐史论集》(7辑)、《民族音乐研究》(10辑)、《翻译新论集》、《翻译丛论》等。

田　青(1948—) 中国非物质文化遗产保护中心研究员。著作有《中国宗教音乐》、《净土天音》(论文集)、《历史的性别》、《老歌》等。论文有《我看李叔同》、《杨荫浏与中国宗教音乐》、《中国音乐的线形思维》等。

廖乃雄(1933—) 原上海音乐学院音乐研究所所长。论著有《忆青主——诗人作曲家的一生》、《略谈青主的生平》、《从物我、今古、中外的交汇与冲突看青主》、《廖尚果(青主,1893—1959)先生的生平、业绩》等。

颜廷阶(1920—) 原台北市立女子师范专科学校音乐科教授。著作有《中国现代音乐家传略》、《中国近代音乐家传略》(续集),校对王沛纶遗稿《歌剧辞典》等。

张己任(1945—) 台湾东吴大学音乐系主任。哥伦比亚大学音乐教育博士。论著有《音乐、人物与观念》、《谈乐录》(论文集)。论文有《齐尔品对现代中国

音乐的影响》、《江文也教授的著作与作品》、《中国音乐史上的巨擘——简介杨荫浏先生》等。

陈铭志（1925—2009） 原上海音乐学院作曲指挥系主任、教授。著作有《赋格曲写作》、《管弦乐队乐器法》、《陈铭志复调音乐论文集》、《陈铭志音乐论文选》等。

项阳（1956— ） 中国艺术研究院音乐研究所研究员。文学博士。著作有《中国弓弦乐器史》、《山西乐户研究》、《当传统遭遇现代》（论文集）等。论文有《略论聂耳对黎锦晖创作经验的汲取》、《黎锦晖——时代弄潮与世纪悲情》等。

童忠良（1935—2007） 原武汉音乐学院院长、教授。著作有《现代乐理教程》、《基本乐理简明教程》、《对称乐学论集》（论文集）、《中国传统乐理基础教程》（合）等。

李业道（1924—2002） 原《人民音乐》、《音乐研究》主编。论著有《聂耳的创造》、《吕骥评传》。论文有《世界观和创作方法》、《音乐理论批评工作的两个问题》等。

黄锦培（1919— ） 原广州音乐专科学校（星海音乐学院前身）民乐系与音乐研究室主任。1993年移居加拿大。论著有《粤剧锣鼓》、《二胡入门》、《扬琴入门》、《广东音乐欣赏》等。

汪立三（1933— ） 原哈尔滨师范大学艺术学院院长、教授。论文有《论对冼星海同志一些交响乐作品的评价问题》（合）、《新潮与老根》等。音乐作品有钢琴曲《东山魁夷画意组曲》、《他山集（序曲与赋格五首）》等。

梁茂春（1940— ） 中央音乐学院教授。著作有《中国当代音乐（1949—1989）》、《百年音乐之声》、《香港作曲家（30至90年代）》、《中国音乐论辩》（主编）、《中国近现代音乐史（1949—2000）》（20世纪中国音乐史论研究文献综录，合）等。

蔡梦（1969— ） 首都师范大学音乐学院副教授。论著有《李焕之的音乐生涯及其历史贡献》、《通向音乐之路》（译）、《李焕之的理论著述及其历史贡献》、《舞剧交响白鹿情——舞剧〈白鹿原〉创作研讨会》、《第一交响曲〈天风海涛〉研究》等。

简巧珍（1961— ） 现任教于"国立"台湾师范大学、"国立"台北护理学校。音乐学博士。论著有《60年代以来台湾新音乐创作之研究》、《萧而化——孤芳众赏一乐人》、《南管戏〈陈三五娘〉之音乐研究》、《韩国音乐小史》、《追求民族精神与民族形式的史惟亮》等。

赵　琴(1940—　)　台湾大学美育系列讲座主讲人,世新大学、台北师范学院兼任教授。美国加州大学洛杉矶分校民族音乐学哲学博士。论著有:主编台湾音乐馆“资深音乐家丛书”台湾音乐家传记 36 册,《音乐随笔》、《七十年来中国艺术歌曲》、《音乐与我》,撰文《李抱忱——余音嘹亮尚飘空》、《许常惠——那一颗星在东方》等。

苏　夏(1924—　)　原中央音乐学院作曲教研室主任、教授。著作有《歌曲写作》、《和声的技巧》、《实用对位法》、《复对位法》、《卡农写作法》、《论中国现代音乐家名家名作》(论文集)等。论文有《马思聪的音乐风格与内涵》、《论江文也》、《〈黄河大合唱〉的艺术分析》、《解读与质疑》、《丁善德中青年时期的钢琴音乐》等。

赵广晖(1928—　)　中国文化大学(台北)史学研究所音乐史学研究员。论著有《中国近代音乐史纲》等,论文有《我国音乐之演进》、《中国音乐之过去、现在与将来》、《七十年来中国音乐之发展》、《中国音乐之路》等。

罗艺峰(1948—　)　西安音乐学院副院长、教授。著作有《中国西部音乐论》、《音乐美学论集》、《音乐人类学的大视野》(合)、《文化中的音乐与音乐中的文化》(合)等。论文有《程懋筠生平简介及其创作研究》等。

冯长春(1971—　)　山东师范大学音乐学院教授。文学博士。著作有《中国近代音乐思潮研究》、《音乐美学要义》(合译)、《音乐美学基础》(主编)等。论文有《黄自音乐美学思想研究》、《分歧与对峙——20 世纪三四十年代有关“学院派”的批判与论争》、《一份尘封了半个多世纪的珍贵史料——陈洪〈绕圈集〉解读》等。

唐守荣(1939—　)　西南师范大学音乐系教授。论著有《国统区抗战音乐史略》(合)、《抗战时期重庆的防空》、《周恩来与国统区抗战音乐》等。

凌瑞兰(1943—　)　原沈阳音乐学院音乐研究所所长、研究员。论著有《20 世纪中国音乐史略》、《东北现代音乐史》、《满族音乐史》、《现代琴人传》(上、下册)、《中国古琴文化》、《“神韵”探讨》等。

汪毓和(1929—　)　中央音乐学院教授。著作有《中国近现代音乐史》(修订版)、《中国近现代音乐史》(近代部分)、《中国近现代音乐史》(现代部分)、《中国近现代音乐家评传》(上)、《中国现代音乐史纲》、《中国近现代音乐史(1901—1949)》(20 世纪中国音乐史论研究文献综录,合)等。

连宪升(1959—　)　“国立”台湾师范大学音乐系助教。法国巴黎第四大学音乐学博士。著作有《张昊——浮云一样的游子》、梅西安《我的音乐语言与技巧》(译)等。

陈志昂（1927— ） 原中央电视台文艺部主任。论著有《抗战音乐史》、《苑外文谈》、《观乐偶谈》、《胶东解放区歌曲选》（主编）、《贺敬之词作歌曲集》（主编）等。

王震亚（1922— ） 原中央音乐学院副院长、教授。论著有《五声音阶及其和声》、《十二音序列》、《中国作曲技法的衍变》、《古琴曲分析》等。论文有《谈吴伯超的音乐创作》、《忆“山歌社”的民歌活动》等。

陈晓雰（1964— ） “国立”台湾师范大学音乐学系副教授。音乐教育博士。论著有《吴漪曼——教育爱的实践家》、《艺术与人文——以音乐实践美感教育》、《音乐教学法另一篇：戈登（Gordon, E.）音乐学习理论》等。

谢功成（1921— ） 武汉音乐学院教授。著作有《和声学基础教程》（上、下册）（合）、《贝多芬》、《合唱写作技巧》（合）、《谢功成合唱作品选集》等。

孟文涛（1921—2005） 原武汉音乐学院教授。著作有《管弦乐法教程》（译著，上、下卷）、《民间音乐研究》、《成败集——孟文涛音乐文选》等。

徐丽纱（？— ） “国立”台中师范学院音乐系教授。论著有《艺德双馨——蔡继琨》、《传统与现代间——许常惠音乐论著研究》、《台湾歌仔戏演进及其演唱形式之探讨》等。

秦西炫（1922— ） 原人民音乐出版社编审。著作有《秦西炫艺术歌曲集》、《音乐基础》、《音乐的奥秘》、《作曲技巧浅谈》、《合唱作曲技巧》（合译）等。

桑桐（1923— ） 上海音乐学院教授。著作有《和声学专题六讲》、《和声——理论与应用》、《分析 探讨 纪念 随感——桑桐音乐文集》、《桑桐和声论文集》等。

樊祖荫（1940— ） 原中国音乐学院院长、教授。著作有《中国多声部民歌概论》、《传统大小调五声性调式和声写作教程》、《音乐与人》（中国现当代音乐研究文集）等。

萧梅（1956— ） 上海音乐学院音乐学系教授。著作有《音乐文化人类学》（合）、《田野的回声——音乐人类学笔记》、《中国大陆（1900—1966）：民族音乐学实地考察编年与个案》等。论文有《音乐本体论》、《20世纪的“两本书”》；《呼舞吁嗟祈甘霖——西（陕）北求雨仪式音乐的考察研究》、《面对文字的历史：身体的记忆与中国仪式之“乐”》、《唱在巫路上——广西靖西壮族魔仪的考察研究》、《黑色幽默：“文化大革命”中的中国民族音乐学》等。

乔建中（1941— ） 原中国艺术研究院音乐研究所所长、研究员。著作有《论汉族民歌近似色彩区的划分》（合）、《土地与歌——传统音乐文化及历史地理

背景研究》、《叹咏百年》（论文集）、《国乐今说》（论文集）、《中国民歌经典鉴赏指南》、《瑶族民歌》（合）等。论文有《音地关系探微》、《一件乐器和一个世纪》等。

郑祖襄（1952— ） 杭州师范大学音乐学院教授。著作有《中国古代音乐史学概论》、《华夏旧乐新论》（论文集）、《中国古代音乐史》等。论文有《一部仍具学术价值的“旧著”——谈杨荫浏先生的〈中国音乐史纲〉》等。

赵如兰（1922— ） 美国哈佛大学东方语言文化系与音乐系教授。美国哈佛女校哲学博士。论著有《东方语言与中国音乐》、《宋朝音乐史料与其解译》、《中国戏剧说唱》、《亚洲音乐》、《悼杨荫浏先生》（合）等。

陈守仁（1957— ） 原香港中文大学音乐系教授。美国匹兹堡大学民族音乐学博士。著作有《香港粤剧研究》（上、下卷）、《神功戏在香港：粤剧、潮剧及福佬剧》、《香港粤剧导论》、《实地考察与戏曲研究》等。

余少华（1955— ） 香港中文大学音乐系教授。美国哈佛大学哲学博士。论著有《清代宫廷中蒙满音乐之文化功能》、《中国民族管弦乐发展的方向与展望：中乐发展国际研讨会论文集》（主编）、《粤曲创作心路：作品八首》、《乐在颠错中：香港雅俗音乐文化》、《乐犹如此》等。

李　明（1942— ） 原任教于香港音乐专科学校、香港浸会大学音乐艺术系。著作有《民族音乐教育研究》、《调弦集》（论文集）、《中国古诗词吟唱集》、《长河集·香港民族音乐学会二十周年文集》（1984—2004，合）等。

王安国（1942— ） 首都师范大学音乐系教授。论著有《复调写作及复调音乐分析》、《现代和声与中国作品研究》、《同步与错位——江文也、马思聪的比较研究》、《萧友梅器乐作品研究》、《新潮音乐——一个特定的历史文化过程》等。

居其宏（1943— ） 南京艺术学院音乐研究所所长、教授。著作有《新中国音乐史（1949—2000）》、《音乐剧：我为你疯狂》、《歌剧美学论纲》、《当代音乐的批评话语》、《争鸣与求索》（论文集）、《超越与重构》（论文集）等。论文有《“史实第一性”与近现代音乐史研究》、《我国音乐批评的新时期状态》等。

图片索引

图 1　20 世纪初期的教会唱诗班［引自《韩国镄音乐文集》(二)］
图 2　狄考文［引自王元德、刘玉峰《文会馆志》］
图 3　登州文会馆讲堂［同上］
图 4　狄就烈［同上］
图 5　《圣诗谱·乐法启蒙》［同上］
图 6　《文会馆志》封面［同上］
图 7　赫德乐队［引自韩国镄著《自西徂东》］
图 8　赫德游园会［引自《韩国镄音乐文集》(一)］
图 9　袁世凯天津小站“新建陆军”军乐队(1890 年前后)［引自韩国镄著《自西徂东》］
图 10　江苏省立第五中学军乐队(1920.6.25)
图 11　沈心工
图 12　李叔同
图 13　《音乐小杂志》封面［孙继南提供］
图 14　李叔同临终绝笔“悲欣交集”
图 15　曾志忞
图 16　曾志忞与曹汝霖兄妹等合影［引自《韩国镄音乐文集(一)］
图 17　上海贫儿院管弦乐队(指挥曾志忞)
图 18　李叔同绘谱《春游》(1913 年刊《白阳》)
图 19　赵元任钢琴曲《和平进行曲》
图 20　王国维
图 21　北京故宫宁寿宫畅音阁大戏台
图 22　蔡元培
图 23　北京大学《音乐杂志》创刊号

图 24　萧友梅
图 25　北京大学附设音乐传习所(补行)开幕式纪念(1922.12.12)
图 26　北京大学管弦乐队(1923.11)
图 27　《新霓裳羽衣舞》封面(1923)
图 28　赵元任
图 29　赵元任带着旧钢琴到芝加哥做博士后(1918)[引自《赵元任全集(11)》]
图 30　赵元任书赠李抱忱《听雨》[引自《李抱忱——余音嘹亮尚飘空》]
图 31　黎锦晖[黎泽荣提供]
图 32　《可怜的秋香》扉页
图 33　《小小画家》封面
图 34　黎明晖[1934 年照片,黎明阳提供]
图 35　刘天华
图 36　刘天华在寓所采集民间锣鼓点
图 37　“国乐改进社”成立纪念(1927)
图 38　《音乐杂志》创刊号(1928.1.10)
图 39　王光祈
图 40　李华萱[李明、李笑琴提供]
图 41　李华萱(后右一)与山东省立七中国乐团(1932.5)[李士钊收藏]
图 42　杨仲子
图 43　杨仲子篆刻“大司乐玺”
图 44　杨仲子与北平大学女子文理学院音乐系部分师生
图 45　柯政和
图 46　王　露
图 47　弘一与刘质平(左)、丰子恺留影(1918.8)
图 48　吴梦非
图 49　刘质平
图 50　丰子恺
图 51　弘一大师为《美育》题签
图 52　郑觐文操琴
图 53　柳尧章
图 54　郑觐文(前中)与大同乐会国民大乐队(1933)
图 55　梅兰芳饰京剧《宇宙锋》之赵艳容[引自《中国大百科全书·戏曲曲艺》]

图 56　程砚秋饰京剧《荒山泪》之张慧珠[同上]
图 57　荀慧生饰京剧《玉堂春》之苏三[同上]
图 58　尚小云饰京剧《虹霓关》之东方氏[同上]
图 59　梅百器指挥图
图 60　梅百器指挥的上海工部局管弦乐队(1927)
图 61　叶伯和
图 62　童斐[秦德祥提供]
图 63　冯玉祥
图 64　军歌嘹亮
图 65　济南趵突泉公园“五三”纪念馆刻碑、刻石[孙继南提供]
图 66　《音乐院院刊》之特刊《革命与国耻》相关资料(于右任题词)
图 67　黎锦晖《爱国歌曲》封面[孙继南提供]
图 68　国立音乐专科学校最初校址
图 69　国立音专校外音乐会后师生合影(1930.5)
图 70　黄　自
图 71　欧柏林中国同学会文书黄自(后右二)、副会长胡永馥(前右五)
图 72　青　主
图 73　周淑安
图 74　应尚能
图 75　赵梅伯
图 76　国立音专合唱团(指挥赵梅伯,1937)
图 77　韦瀚章
图 78　易韦斋
图 79　龙榆生
图 80　查哈罗夫
图 81　查哈罗夫、佘甫磋夫、富华三重奏排练(1931)
图 82　李翠贞
图 83　齐尔品
图 84　音专评审委员会及一等奖获得者贺绿汀留影(1935.2.6)
图 85　1935 年齐尔品出版《牧童之笛》的版本
图 86　李献敏
图 87　黄自为李献敏题词

图 88　国立音专欢送李献敏(中)赴比利时留学(1934.11)
图 89　国立音专师生欢迎齐尔品再度来沪(1936.5)
图 90　老志诚
图 91　李献敏、周小燕在巴黎举行中国当代作品音乐会节目单之局部(1946)
图 92　贺绿汀
图 93　刘雪庵
图 94　江定仙
图 95　江定仙与青木关国立音乐院 1947 级理论作曲班学生(1946.4)
图 96　陈田鹤
图 97　音乐艺文社干事会(1933)
图 98　任　光
图 99　安　娥
图 100　聂　耳
图 101　上海《中华日报》(1935.7.25)
图 102　吕　骥
图 103　张　曙
图 104　麦　新
图 105　孙　慎
图 106　孟　波
图 107　周巍峙
图 108　何安东[引自《何安东诞辰 100 周年纪念专辑》]
图 109　何安东在美国旧金山指挥校友唱“培正校歌”(1989)[同上]
图 110　冼星海
图 111　冼星海(后右五)在北京艺术专门学校(1925)
图 112　《黄河大合唱》排练后合影
图 113　歌剧《岳飞》首演资料[引自《山东省立剧院周年纪念年刊》]
图 114　“鲁艺”师生演出《农村曲》(1938)
图 115　歌剧《秋子》剧照
图 116　王泊生及其化装表演
图 117　山东省立剧院管弦乐队(1936)
图 118　阿隆·阿甫夏洛穆夫
图 119　彩排后阿氏与主演留影(1945.11.24)

图 120 黎锦光
图 121 陈歌辛
图 122 江文也
图 123 感受祖国古老文化
图 124 王洛宾
图 125 王洛宾题词(1993)[引自《王洛宾回忆录》]
图 126 程懋筠[引自《程懋筠的音乐人生》]
图 127 江西省“音教会”湖滨音乐堂(1934)[同上]
图 128 《音乐教育》杂志照片[引自《百岁学人缪天瑞》影集]
图 129 缪天瑞[同上]
图 130 《音乐教育》终刊号[同上]
图 131 《乐风》新 1 卷第 1 期(1941.1)[同上]
图 132 李惟宁
图 133 夏之秋
图 134 麦新《大刀进行曲》手稿(1937.7)
图 135 李抱忱[引自《李抱忱——余音嘹亮尚飘空》]
图 136 范天祥弹古琴[引自《韩国鐄音乐文集》(一)]
图 137 故宫太和殿露天大合唱(1935)
图 138 李抱忱指挥重庆夫子池千人大合唱(1941.3.12)
图 139 晋察冀战斗剧社在练口琴(1938)
图 140 张昊[引自《张昊——浮云一样的游子》]
图 141 张昊与贺绿汀(1990)[同上]
图 142 张昊与吕骥(1993)[同上]
图 143 陈洪[引自《中国现代音乐教育的开拓者陈洪文选》]
图 144 陆华柏
图 145 延安桥儿沟鲁迅艺术学院校址
图 146 鲁艺音乐工作团合唱队
图 147 吴伯超
图 148 吴伯超与理论作曲组部分教师(1947)[引自《吴漪曼——教育爱的实践家》]
图 149 吴伯超与国立音乐院作曲系师生(1947)[同上]
图 150 吴伯超指挥“千人大合唱”(1941.3.12)[同上]

图 151　幼年班四十余名学生告别青木关(1946)
图 152　戴粹伦[引自《戴粹伦——耕耘一亩乐田》]
图 153　私立西北音乐院成立周年[引自赵雍生《现代中国音乐先驱赵梅伯》]
图 154　蔡继琨[引自《蔡继琨——艺德双馨》]
图 155　福建音专校训与校徽[同上]
图 156　蔡继琨与福建音专外籍教师(1941)[同上]
图 157　萧而化[引自《萧而化——孤芳众赏一乐人》]
图 158　唐学咏
图 159　马思聪
图 160　马思聪演奏《思乡曲》
图 161　谭小麟
图 162　丁善德
图 163　萧淑娴
图 164　郑志声
图 165　黄友葵
图 166　喻宜萱
图 167　蔡绍序
图 168　周小燕
图 169　郎毓秀
图 170　张　权
图 171　沈　湘
图 172　杨荫浏
图 173　杨荫浏弹古琴
图 174　李　凌
图 175　赵　沨
图 176　歌剧《白毛女》剧照(王昆饰喜儿,张实维饰杨白劳)
图 177　华彦钧
图 178　曹安和演奏琵琶
图 179　许常惠《台湾音乐史初稿》封面

音响资料目录

001	赏花	(“文会馆唱歌选抄”)周书训作歌
002	恢复志	(“文会馆唱歌选抄”)冯志谦作歌
003	中国男儿	石更作词　辛汉配歌
004	男儿第一志气高	沈心工填词
005	竹马	沈心工填词
006	革命军	沈心工填词
007	小小船	沈心工填词
008	光福之柏	沈心工填词
009	送别	李叔同填词
010	采莲	李叔同填词
011	忆儿时	李叔同填词
012	伤春	李叔同填词
013	秋夜	李叔同填词
014	悲秋	李叔同填词
015	落花	李叔同填词
016	山色	释弘一词　潘伯英曲
017	黄河	杨度词　沈心工曲
018	春游	李叔同词曲
019	早秋	李叔同词曲
020	行街	江南丝竹
021	平湖秋月	广东音乐
022	问	易韦斋词　萧友梅曲
023	南飞之雁语	易韦斋词　萧友梅曲
024-1	卖布谣	刘大白词　赵元任曲

024—2	卖布谣	赵元任吟唱
025	听雨	刘半农词 赵元任曲
026	海韵	徐志摩词 赵元任曲
027	老天爷	明末歌谣 赵元任曲
028	老虎叫门	黎锦晖词曲
029	可怜的秋香	黎锦晖词曲
030	好朋友来了	黎锦晖词曲
031	努力	黎锦晖词曲
032	赶快画	黎锦晖词曲
033	特别快车	黎锦晖词曲
034	总理纪念歌	黎锦晖词曲
035	月夜	刘天华曲
036	空山鸟语	刘天华曲
037	光明行	刘天华曲
038	关山月	琴箫合奏
039	湘累	郭沫若词 陈啸空曲
040	春江花月夜	民乐合奏
041	天女散花	京剧选曲
042	红军纪律歌	红军歌曲
043	抗敌歌	黄自、韦瀚章词 黄自曲
044	旗正飘飘	韦瀚章词 黄自曲
045	渔阳鼙鼓动地来	韦瀚章词 黄自曲
046	山在虚无缥缈间	韦瀚章词 黄自曲
047	玫瑰三愿	龙榆生词 黄自曲
048	思乡	韦瀚章词 黄自曲
049	都市风光幻想曲	黄自曲
050	本事	卢冀野词 黄自曲
051	西风的话	廖辅叔词 黄自曲
052	大江东去	[宋]苏轼词 青主曲
053	我住长江头	[宋]李之仪词 青主曲
054	牧童短笛	贺绿汀曲
055	春天里	关露词 贺绿汀曲

056	游击队歌	贺绿汀词曲
057	嘉陵江上	端木蕻良词 贺绿汀曲
058	垦春泥	田汉词 贺绿汀曲
059	长城谣	潘孑农词 刘雪庵曲
060	离家	江凌词 刘雪庵曲
061	飘零的落花	刘雪庵词曲
062	呦呦鹿鸣	《诗经·鹿鸣》词 江定仙曲
063	贝加尔湖上的雪	卢冀野词 陈田鹤曲
064	渔光曲	安娥词 任光曲
065	月光光	蔡楚生词 任光曲
066	彩云追月	民乐合奏 任光曲
067	告别南洋	田汉词 聂耳曲
068	义勇军进行曲	田汉词 聂耳曲
069	码头工人	蒲风词 聂耳曲
070	梅娘曲	田汉词 聂耳曲
071	铁蹄下的歌女	许幸之词 聂耳曲
072	小野猫	陈伯吹词 聂耳曲
073	新编"九一八"小调	崔嵬、钢鸣词 吕骥曲
074	抗日军政大学校歌	凯丰词 吕骥曲
075	车夫曲	任钧词 张曙曲
076	日落西山	田汉词 张曙曲
077	大刀进行曲	麦新词曲
078	救亡进行曲	钢鸣词 孙慎曲
079	夜半歌声	田汉词 冼星海曲
080	救国军歌	塞克词 冼星海曲
081	到敌人后方去	赵启海词 冼星海曲
082	在太行山上	桂涛声词 冼星海曲
083	满洲囚徒进行曲	赵启海词 冼星海曲
084	怒吼吧,黄河!	光未然词 冼星海曲
085	忘掉她	佚名词 冼星海曲
086	采槟榔	殷忆秋词 黎锦光选曲(原署名金玉谷选曲)
087-1	五月的风	陈歌辛词 黎锦光曲(原署名李七牛曲)

087-2	五月的风	民乐合奏
088	夜来香	黎锦光词曲(原署名金玉谷词曲)
089	玫瑰玫瑰我爱你	吴 村词 陈歌辛曲(原署名林枚曲)
090-1	蔷薇处处开	陈歌辛词曲(原署名林枚词曲)
090-2	蔷薇处处开	爵士乐
091	夜上海	范烟桥词 陈歌辛曲(原署名林枚曲)
092	台湾舞曲	江文也曲
093	渔翁乐	歌词选自中国民歌 江文也曲
094	迎 神	管弦乐曲《孔庙大晟乐章》(一) 江文也曲
095	掀起你的盖头来	乌孜别克族民歌 王洛宾记谱填词
096	青青舞曲	维吾尔族民歌 王洛宾搜集整理
097	在那银色的月光下	塔塔尔族民歌 王洛宾配歌
098	都达尔和玛丽亚	玛丽亚•贾格尔词曲 佚 名译词 王洛宾配歌
099	玉门出塞	罗家伦词 李惟宁曲
100	最后的胜利是我们的	光未然词 夏之秋曲
101	歌八百壮士	桂涛声词 夏之秋曲
102	白云故乡	韦瀚章词 李中和曲
103	新四军军歌	集体词 何士德曲
104	延安颂	莫 耶词 郑律成曲
105	延水谣	熊 复词 郑律成曲
106	八路军军歌	公 木词 郑律成曲
107	红缨枪	金 浪词 向 隅曲
108	黄桥烧饼歌	李增援词 章 枚曲
109	悼今吾吾师	张 昊词 陈田鹤曲
110	冲锋号	陈 洪词曲
111	上前线	秋 竹词 陈 洪曲
112	故 乡	张 帆词 陆华柏曲
113	勇士骨	胡 然、映 芬词 陆华柏曲
114	你这个坏东西	舒 模词曲
115	跌倒算什么	李 凌(原署名绿永)、舒 模词 舒 模曲
116	茶馆小调	长 工词 费 克曲
117	五块钱	吴明之词 费 克曲

118	读书郎	宋　扬词曲
119	古怪歌	宋　扬词曲
120	歌唱二小放牛郎	方　冰词　劫　夫曲
121	南泥湾	贺敬之词　马　可曲
122	团结就是力量	牧　虹词　卢　肃曲
123	晋察冀小姑娘	赵　洵词　徐　曙曲
124	苏　武（交响诗）	张肖虎曲
125	中国人	侯伊佩词　吴伯超曲
126	思乡曲	马思聪曲
127	正气歌	文天祥词　谭小麟曲
128	晓风之舞	丁善德曲
129	三叠离歌（赞美诗）	杨荫浏填词编曲
130	向劳动英雄们看齐	路　由词　安　波曲
131	晚　会（管弦乐曲）	贺绿汀曲
132	北风吹	“鲁艺”集体词　马　可、张　鲁等曲
133	他们要杀我	“鲁艺”集体词　马　可、张　鲁等曲
134	太阳出来了	“鲁艺”集体词　马　可、张　鲁等曲
135	二泉映月	华彦钧曲

后　记

本书的问世，经历了一番曲折。早在1989年，拙著《中国古代音乐史简述》出版后，曾有继续往下写的愿望，并请蓝玉菘先生(1925—1995)题签了书名。有一次，赴北京看望我素所尊敬的一位长者，问及在学术方面有何打算时，我就说了设想。他沉默片刻，只说了一句："当代不写史。"于是偃旗息鼓。回想起来，大致有两个方面原因：一是学术气候严冬刚过，春天为期不远，却依然寒气逼人；二是自身研究功力未到火候，若无新意，不如不写。内外因素交织，一下便搁置近二十年。重新燃起写作欲望，在《中国音乐史简明教程》后记中有所提及，这里不再赘述。

编织一部历史，翔实史料的搜集与选用无疑是第一位的工作。史料有新、旧之分。一本新著，新材料的大量运用无疑重要；旧材料中"新史料"的发掘，同样有着特殊意义。历史研究有古今之别，两者之间，既有共性规律，又有实质性差异。近代史直面当代意识形态，这是无法绕越过去的"雷池"。司马迁之不朽，在于敢在《史记·高祖本纪》写刘邦当泗水亭长时"廷中吏无所不狎侮，好酒及色"。刘邦亦不例外。《史记》还多方抨击汉武帝"内多欲而外施仁义"的伪善面目。一部中国近代音乐史，是一百多年来所有爱国音乐家共同创造中国音乐文化的历史，其中或多或少涉及与主流意识形态之分歧。究竟按照历史本来面目反映历史真实，还是屈从于权力话语而唯命是从，对于历史诠释者而言，又是一个无法回避的考验。史学格局是历史著作的结构脉络，其本质不仅在于著者历史视野之宽窄，更因主观取舍标准而异。历史研究的目的，能否保持历史科学独立品格，还是成为依附于某种政治意志的附属品，涉及写作宗旨的功利性与客观性问题。历史著述语言，总是随着时代发展而在寻求深入浅出、雅俗共赏的表达方式，因之，每一时代的历史，总有其独特语言风格的表

述。凡此种种，是著者在写作过程中常常思考的问题，也是希望能够达到的一种境域。

凡事总是说来容易做起难。这本书所以能够从构思到完成，不能不提及我的业师孙继南教授。说“业师”，其实是高攀。就近代音乐史研究而言，作为学生，无论我的资料积累或史学见解或思想境界，均与先生相距甚远。先生在史学界是一个低调的人，治史功力深厚，求精不求多，史料积累难有人比，常深居简出，不张扬个性，抱平常之心。或举一例，先生桃李天下，八十华诞时，却毫不声张，在家中宁静淡泊，自得其乐。我了解先生性格，也只是从电脑发去“满头青丝八十翁，著作等身百岁人”贺词而已。在书稿写作过程中，凡是我所需要的资料，先生倾其所有，其中多为现今书市上已不复见之文本；写作之初稿，先生总是以鼓励为主，同时提出许多深邃见解，往往一语中的；史料运用不允许有一丝一毫差错。尤其先生将多年珍藏图片、音响资料毫无保留地用在我的书中，将这本书视同己出。请先生共同署名时，先生却执意不肯。这样一种学术境界与传薪精神，当今社会已不复多见。我在此发自肺腑说一声：无先生则无此书也！

需要感谢的人真得很多。我由古代音乐史研究转向近代史领域，毕竟“而今迈步从头越”，虽然年逾古稀，知识结构依然需要调整。写作过程中，上海音乐学院陈聆群教授热心提供相关材料；萧友梅音乐教育促进会黄旭东先生和中国艺术研究院音乐研究所李岩先生也有学术信息的联系与交流；近代音乐家后人保存着不少鲜见史料，如程懋筠之子张坚、外孙女冯云，李华萱之子李毅飞，李抱忱后裔亲属王南，江文也之女江小韵，陈田鹤之女陈晖，张权之女莫纪纲，熊乐忱之子熊有成等都以各种方式馈赠资料或提供信息；家乡常州同行秦德祥先生寄来新发现童斐所作“校歌”；远在美国的韩国鐄教授托他台湾学生寄赠文集……所有这些，都使本书能够拥有更多翔实史料，更大地扩展历史空间。此外，夫人徐秀梅一直细心照料我的生活，使我投入写作状态无后顾之忧；青年教师吴所畏对绘谱、录音、解说词的制作常解以燃眉之急；我的最后一名硕士研究生曲文静做了不少资料方面工作。

人民音乐出版社邹璐女士是《中国古代音乐史简述》（修订版）责任编辑，我们已经有过一次愉快合作，再次担任责编，著者深感荣幸。她审

稿严谨，学术眼光敏锐，事无巨细的考虑和精益求精的态度，使得本书从出版规范到封面装帧、版面设计具有较高质量；还有出版社领导的重视和美编、校对付出的诸多辛劳。凡此种种，在此一并表示诚挚谢意。

历史著作之主体对象多为已故之音乐家。盖棺定论，下笔犹千斤之重。廖辅叔先生在《音乐史研究的误区及其他》一文中说："我认为兼讲优缺点也许更能展示一个人的全貌，帮助我们对他进行深入了解。鲁迅晚年关于知人论世的那句话：'倘有取舍，即非全人，再加抑扬，更离真实。'我以为实在是我们写作史传应该遵奉的至理名言。"本书写作是否有偏颇之处，或存在其他谬误，文责自负，期待着学术界与读者的批评指正。

刘再生

2008年7月10日于济南佛慧山下